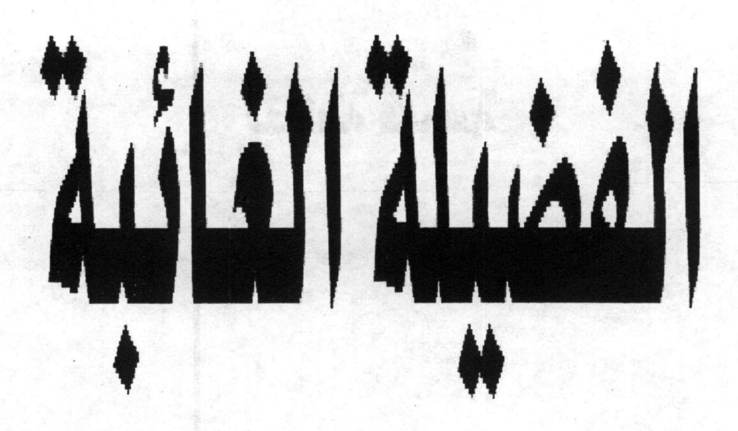


قراءة فى نظريات دراما القرن الثامن عشر

للدكتور سيد الإمام



بطاقة فهرسة

مكتبة جزيرة الورد

اسم الكتاب: الفضيلة الغائبة

اسم المؤلف: سيد الإمام

رقم الايداع / ٢٠١٦/٢٠٥٠٠

الطبعة الأولى ٢٠١٦



القاهرة : ٤ ميدان حليم خلف بنك فيصل

ش ٢٦ يوليو من ميدان الأوبرا ت : ٠١٠٠٠٠٤٠٤٦ - ٢٧٨٧٧٥٧٤

Tokoboko_5@yahoo.com

المقدمة

كان يدهشني - ولا يزال - أن تكون المقاعد الخالية فى صالة المسرح بأكثر من المقاعد الممتلئة، ولا شك أن الدهشة تزيد حين أجد أو أعلم أن الحضور يقتصر على لفيف من النقاد، أو المسئولين عن المكان والأنشطة المقدمة فيه، بجانب كتلة متناثرة من أقارب الممثلين والعاملين بالعرض وأصدقائهم. وتجد الدهشة قوة دفع أكبر حين أعلم أن كل هذا لن يستغرق غير ليلة واحدة أو اثنتين، أو ثلاثة على أقصى تقدير. ولكن الدهشة تصل إلى حد عقد اللسان وتحيير الأذهان حين أجد من يسألنى الرأى فيما رأيت وسمعت باعتباره مسرحا!!.

لست أهزل ولا أبحث عن فكاهة أو ميل إلى التهكم، ولكنها الحقيقة التى تكتسب طعما مرا، فى أطباق من الوهم أو الحمق المتشح أحيانا وفى الوقت نفسه بالجدية المفرطة، حمق لا يندفع نحوه أفراد من الهواة فقط، بل دول بمؤسساتها الثقافية، وقد ترصد له ميزانيات ضخمة. وكأن المسرح مجرد خطة آمنة لإزجاء وقت الفراغ، أو لعبة لافتة لأنظار الأبوين تنتظر الإشادة والتصفيق بما يثلج الصدور، وينفخ فى الأوداج الكبرياء، أو قطعة الماس تجد الدولة الثرية فى أن تزين معطفها بها، وتتبختر لبعض الوقت فى حفل الحضارة!!.

ولكن بعيدا عن الغمز أو اللمز، سواء أكان موجعا أو ممازحا، من اللازم التأكيد على الفضيلة الغائبة وراء الأنشطة الفنية من هذا القبيل، ذلك الغياب الذى يبرر التهكم عليها ويطلق الضحكات وإن كانت مرة، أو يفسر الشفقة من جميع الأطراف، التى تتصور أنها أشبعت المعدة الخاوية من الانكفاء على الأطعمة المرسومة فوق المائدة الوثيرة. أما الفضيلة الغائبة وراء كل أولئك فهى

أن المسرح وجع وهم البحث عن الجمهور العام واجتذابه والتواصل معه، بطرق متجددة مع الزمن.

والواقع أن هم "الجمهور "ليس اكتشافا يستحق التهليل، ففن المسرح لا يكتمل تعريفه بالنظر إليه فقط على أنه فن مركب تتداخل فيه العديد من الفنون البصرية والسمعية، ولكنه أيضا ذلك الفن الذى تشكل منذ بداياته الأولى فى كافة الأمم، بوصفه فعلا اجتماعيا، يستدعى الحضور المباشر للجمهور فى حيز "الزمان- المكان"نفسه الذى يتشكل فيه الفعل الدرامى بالأداء التمثيلي. ولا غرو أن يفقد صفته كفن مسرح إذا تجرد من هذا الشرط الحيوى الذى يتأكد معه مفهوم الأثر "effect"، ومفهوم الاستجابة"response"، أو التغذية الرجعية"feedback"، بما تنطوى عليه من فورية أو آنية، عبر لحظات الأداء نفسها.

والواقع أن هذه المفاهيم- خلافا لأى فن آخر- تخلق بين الجمهور والعرض بكل مكوناته، حوارا دائما ونشطا، مهما بدا- وفق بعض النظريات- مكتوما وساكنا، أو سلبيا، أو من طرف واحد.فإن توقف هذا الحوار، برفض الجمهور له، أو هروبه منه على نحو من الأنحاء، أو بعدم إقباله عليه وسعيه للانخراط فيه، توقف الفعل الفني- فى الوقت نفسه- عن أن يكون فعلا مسرحيا واجتماعيا فى آن معا.وفى هذا السياق لا يستطيع فنان المسرح الحقيقي، ولاسيما الممثل، أن ينكر الجمهور وأهميته فى الفعل المسرحي، وبالتبعية لا يمكنه إنكار ميوله وعاداته وتقاليده فى الفرجة، وذوقه الجمالي، وأفكاره وأحلامه وأسئلته الحيوية التى تشغل باله، وتؤرقه وجدانيا وعقليا، وتصوغ من ثم علاقته بالعالم حوله، ولا يمكنه أيضا إلا أن يوجه بصله وعيه إلى هذا الجمهور، فى محاولة لأن يتلمس- على الأقل- آليات اجتذابه إليه، بل والتأثير فيه، وإلا دمغ نفسه ابتداء بالفشل.فإن لم يكن الجمهور العام همّا وسؤالا حاضرا دائما، فى وعى ووجدان

فنان المسرح، واكتفى على نحو ما بالجمهور المصطنع من الأقارب والأصدقاء، كان كمن يخدع نفسه بأن يربت بنفسه على كتفيه أمام مرآته!، وفى النهاية وعلى أحسن تقدير، لا يعدو أن يكون فنانا لم يختبر أو تحت الاختبار!.

ولما كان الجمهور- على هذا النحو- الطرف الثانى بالأصالة فى الفعل المسرحي/ الاجتماعي، فلا يمكن إغفاله فى أى معالجة سواء لتاريخ المسرح، أو لتطور وتعدد نظريات الدراما التى حكمت الإبداع، أو الفعالية النقدية، أو لتحديد منحنيات الصعود والهبوط، المد والجذر للنشاط المسرحي، أو حضور وإزاحة القامات الفنية وانحسار الأضواء عنها. إذ أن فنان المسرح لا يستطيع أن يبدع ويزعم أنه يعمل ويقدم إضافاته فى مجاله، ما لم يكن الجمهور جزءا لا يتجزأ من وعيه المهني، سواء باعتباره المتلقى الذى يرجى الحوار معه، والتأثير فيه على نحو ما، أو باعتباره المستهلك الذى يرجى إقباله على السلعة أو المنتج الفني، وإبداء رضاه عنها، لإسهامها بشكل ما فى تطوير حياته، وتلبية حاجاته. وحتى لو كان فنان المسرح كاتبا، مؤلفا دراميا، يتوافر على أوراقه وخياله، وأدواته فى الكتابة، وتشكيل عالمه الفنى على الورق، فإن الجمهور يتمتع بحضور، ولو ضمني، خلف فعله الإبداعي، يوجهه، ويفرض نفسه عليه سواء فى عملية التشكيل، أو توقع الاستجابة. ومن ثم تبدو عزلة الكاتب فى مكتبه أو أينما كان يكتب، عزلة زائفة، أو ظاهرية، لأنه فى الحقيقة لابد وأن يحمل الجمهور فى عصارة وعيه ووجدانه، وإحساسه بما يكتب، فوعيه بهذا الجمهور يعتبر لب حساسيته الفنية.

والواقع أن تاريخ المسرح شهد لفيف من الكتاب، شعراء وغير شعراء، كتبوا ما يشبه فن الدراما وزعموا أنهم ألفوا للمسرح، ولكن بدا تعلقهم بالدراما والمسرح فى النهاية أشبه بالحب العذري، الذى يتحلى بالخجل، وتقتله حسرات الصمت، فلا أدركوا موضوعهم ولا امتنعوا عنه، وظلوا من ناحية ثانية

بأنفاسهم متفاوتة الأريج حبيسى الأدراج وأرفف المكتبات. ولما أدرك بعض من النقاد - على الأقل - غربة إنتاج هذا اللفيف من الكتاب عن المسرح الحي، وإن اتشح بعباءات الرقى الوهمية، تطوعوا لصك مصطلحات مثل "مسرح للقراءة"، أو "مسرح فى مقعد"، أو "المسرح الذهني". وأغلب الظن أن هذه المصطلحات ما أنزل بها أحد من سلطان، إلا سلطان تبرير الإخفاق فى اجتياز عتبة دار المسرح، وفقدان الوعى بما هو جوهرى من مقومات الإبداع المسرحي: أى الجمهور وفن التمثيل.

وعلى أية حال، فإن هذا الكتاب يتأسس أولا على فرضية الوعى بالجمهور، لتفسير وفهم نظرية الدراما، التى يتطلبها المسرح الحى فى مرحلة تاريخية معينة. ولكن من ناحية أخرى لا يغفل أن هناك اتجاه تقليدي، وربما يصح وصفه بالكلاسيكي، يقرن بين النظرية وآحاد النقاد والمنظرين، الذين أبدوا رأيا واضحا، فيما يتعين أن يقوم عليه التشكيل الدرامي، من منطلقات. فيتحدث عن نظرية "أرسطو" التى تعلقت بإبداع الدراما الإغريقية القديمة، أو نظرية "هوراس" بعده فى الأدب اللاتيني، أو نظرية "كاستل فيترو" أو غيره ممن تصدوا لشرح نظرية أرسطو فى عصر النهضة، أو نظرية "بوالو" كما وضعها فى قصيده التعليمي "فن الشعر"... وهلم جرا. غير أن هذا الاتجاه - فى تقديري - يكتنفه وهم الاستقلال، ولو النسبي، للإبداع الفنى وما يرافقه من ممارسة نقدية، عن حركة التاريخ الفائرة ومتغيرة الإيقاع، بما تشهد من تطور فى الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية وتبدل فى النظم السياسية، ومستجدات فى العلوم والمعارف تؤدى إلى تطور وسائل الإنتاج، وكذا أدوات المعيشة التى تشكل ما يعرف بالثقافة المادية، وما يرافق كل أولئك من تفاوت فى الأذواق إلى حد الاختلاف والتناقض بين الأفراد والكتل البشرية التى تعنى فى النهاية بالمنتج الفني.

وحتى لا نوغل فى التاريخ القديم، يكفى الإشارة إلى عصر النهضة، فقد شكل سقوط القسطنطينية فى أيدى القوة التركية منتصف القرن الخامس عشر، حدثا فاصلا فى حركة التاريخ، بما تواكب معه من نتائج وردود أفعال، ابتداء من إعادة اكتشاف التراث الإغريقى والروماني، مما أدى إلى اعتباره بعصر البعث أو الإحياء "renaissance"، فتولدت الحركة الإنسانية "humanism"، التى ترتب عليها الإصلاح الديني. ولكن كل هذا من ناحية ثانية لا يمكن عزله عن الكشوف الجغرافية التى استهدفت اكتشاف موان جديدة بعيدة عن الحصار البحرى الذى فرضته تركيا تدريجيا على البحر الأبيض المتوسط، مما وولد ظاهرة الاستعمار، وأسفر من الناحية الاجتماعية/ الاقتصادية عن تكوين الطبقة "البرجوازية الجديدة"، التى كونت ثروتها بالتجارة عبر البحار مع المستعمرات المكتشفة، سواء فى أفريقيا أو الشرق الآسيوي، أو فى الأمريكتين. وفى هذا السياق كانت الطبقة الجديدة محور النهضة، وحجر الزاوية فى الإصلاح الديني، والتطور العلمي، وتفجير الحروب الأهلية التى اكتست ثوبا مذهبيا، لتخفى الصراع الطبقى مع النظام الأرستقراطي/ الإقطاعي، مما أدى إلى تغيرات جوهرية بالنظام السياسي.

والواقع أن حضور البرجوازية الجديدة فى قلب المشهد الإنجليزى سواء اجتماعيا واقتصاديا، أو سياسيا بما نالته من مكاسب فى وعود الملك "هنرى الثامن" المقدسة، ما يعود ليفسر نظرية الدراما التى سادت فى المسرح الإليزابيثى على أيدي "شكسبير"، ورفاقه، تلك النظرية التى حطمت فى الوقت نفسه، دعاوى الكلاسيكية من دارسى التراث الإغريقى والروماني، من فطناء الجامعة "intelligentsia"، فكان التنظير والذوق النقدى فى جانب، والممارسة الفعلية الناجحة فى الواقع الإبداعى فى جانب آخر، لأنها كانت تستجيب لذائقة الطبقة الجديدة التى ترتاد الفنادق/ الحانات "inns"، وتغلق فيها دائرة الفعل المسرحى باعتباره أيضا فعلا اجتماعيا. وفى المقابل فإن انحسار الدور السياسى

لهذه الطبقة نفسها فى فرنسا القرن السابع عشر، وربطه بالإرادة الملكية، ما يعود ليفسر ازدهار الكلاسيكية الجديدة فى الإبداع، إذ كان يستهدف جمهورا أرستقراطيا فى مسارح القصور. ومما يؤكد الطرح نفسه بتداعياته الممكنة، أن نظرية الإبداع تبدلت فى إنجلترا نفسها إلى الكلاسيكية، فى ظل فترة عودة الملكية التى بدأت فى ستينيات القرن السابع عشر، بعدما تلقت البرجوازية هزيمة تاريخية بانهيار جمهورية "كرومبل" سنة ١٦٥٩، وقد حرصت الأرستقراطية العائدة- من ناحية أخري- على أن تقدم إبداعها لنفسها، ولاسيما فيما عرف بالملهاة السلوكية "manners comedy".

وعلى هذا الأساس، كان من الضروري- من الناحية المنهجية- استعادة الفضيلة الغائبة باعتبارها الوعى بالدور الأصيل الذى يلعبه الجمهور الحى فى تشكيل العمل المسرحي، وبالتبعية تجاوز وهم اقتصار نظرية الإبداع الفني، لاسيما الدرامي، على رؤية فرد معين مهما كان ثقله النظرى فى التاريخ الأدبي، ووهم عزلتها عن حركة التاريخ العام، وما تفرزه من كتل بشرية تستطيع أن تتحكم بذوقها الجمالي، فى الإنتاج الفنى فى حقبة معينة. ولذلك فإن دراسة نظريات الدراما خلال القرن الثامن عشر، لا تعنى بتحليل الأفكار النظرية التى قدمها المبدعون فى حوارهم مع الحركة النقدية، وفقط، ولكن بدمج هذه الحوار نفسه فى بنية مجتمعية أكبر. وكانت هذه البنية تشهد صعودا مطردا للطبقة البرجوازية بتحولات هامة من مجال التجارة، إلى توجيه جانب من رؤوس أموالها إلى الصناعة، والاستيلاء على الأرض الزراعية التى كانت تعد ركيزة الإقطاع والأرستقراطية، إلى إنشاء البنوك والمصارف، مما أدى إلى هيمنتها على منافذ الاقتصاد جملة، وحاجتها بالتبعية - من الناحية السياسية والاقتصادية معا- إلى إلغاء الفواصل بين المقاطعات، نحو خلق السوق القومي، وتأسيس الدولة القانونية الحديثة، مع نهاية القرن الثامن عشر.

ولما كان الوعى بالطبقة البرجوازية وتطورها وحوارها متفاوت الحدة مع الأرستقراطية، خلال القرن الثامن عشر، بمثابة الفضيلة الغائبة عن دراسة نظريات الدراما التى شهدها القرن نفسه، فقد خصصت مبحثا عن التحولات الاجتماعية التى أدت إلى عودة الطبقة البرجوازية إلى تصدر المشهد، بالقياس إلى حالة الكمون والانحسار التى فرضت عليها خلال النصف الثانى من القرن السابع عشر، على نحو أدى إلى سيادة النظرية الكلاسيكية فى الإبداع. ومن ناحية ثانية خصصت عدة مباحث متوالية أولها: عن نظرية "الملهاة العاطفية"، وأعقبتها بترجمة دراسة عنها وضعها "موريس إيفن هار" فى جامعة أكسفورد"١٩٠٩"، ثم ترجمة المقال الذى وضعه"أوليفر جولد سميث/ ١٧٧٣"فى نقدها، ثم مبحث عن نظرية "المأساة العائلية"، وثالث عن "الأوبرا بالاد"، مع دمجها جميعا فى البنية المجتمعية التى وضعت الطبقة البرجوازية طرفا أصيلا فى حوار السوق الفني، متلقيا ومستهلكا، وطرفا فى الوقت نفسه فى دورة الإنتاج. وأرجو أن يتسع الوقت قريبا لكتاب مستقل عن نظرية "الملهاة التهكمية"، مع ترجمة لمسرحية"جولد سميث" باعتباره رائدها الأول.

والملاحظ فى هذه النظريات أنها تولدت فى مجموعها فى مساحة التقاطع بين الأرستقراطية التى كانت تحكم وسائدة، والبرجوازية الصاعدة باطراد وثقة وطموح فى الوقت نفسه للهيمنة السياسية وبالتبعية كانت حوارا- على المستوى الإبداعى والنقدى معا- مع الكلاسيكية. فبقدر ما حاولت أن تتأسس على الخطاطة الكلاسيكية وأن تجد موضع قدم داخلها، بقدر ما أسفرت المحاولة نفسها عن تحطيم الكلاسيكية وتداعى أركانها، فإذا ما جاءت حركة الدفع والعاصفة فى ألمانيا الربع الأخير من القرن الثامن عشر، ومن بعدها المد الرومانسى فى تزامن مع الميلودراما فى أوائل القرن التاسع عشر، من ناحية وانفجار الثورات البرجوازية من ناحية ثانية، كانت الأرض ممهدة فعليا لأبنية نظرية مضادة للكلاسيكية.

وعلى أية حال بدأت هذه النظريات بتجاوز مبدأ صفاء النوع، بخلق نوع يجمع النغمات المأساوية والنغمات الهزلية، مع تأسيسه فى ضوء مجريات الواقع نفسه،كما يعيشه الناس فى الحياة اليومية، الذى يرجى محاكاته، وذلك فيما عرف بالملهاة العاطفية، التى وضعها المنظرون فى المسافة بين المأساة فى أعلى الخطاطة الكلاسيكية.وما لبث أن ظهرت "المأساة العائلية"، التى عصفت بالمبدأ نفسه، وحاول أن يجد لها المنظرون مكانا آخر فى المسافة البينية بحيث تكون أقرب إلى المأساة، ولكنها من ناحية ثانية أزاحت المكون الطبقى الأرستقراطى للبطل المأسوى وأبدلته ببطل سليل الطبقة البرجوازية.وفى السياق نفسه كان مبدأ الياقة"Decorum" يتعرض لضربات عميقة بحيث يأتى المنتج الدرامى مشبعا بذائقة الطبقة الجديدة التى راحت تهيمن على السوق. ورغم أن قاعدة الوحدات الثلاثة"Three units"، كانت تتعرض لضربات خفية على المستوى الإبداعي، إلا أنها أيضا كانت تتعرض لضربات صريحة وتهكمية معا، على يد"ليسنج"فى ألمانيا، لاسيما فى كتابه "دراماتورج فى هامبورج".بينما كانت"المأساة"فى حالة موت أكلينكي، ولا يستطيع مبدعوها أن يرتقوا بها إلى عالم المسرح، وإن حاولوا أن ينقذوها بالمبالغات التى أفقدتها قيمتها القديمة.

وعلى هذا النحو كان القرن الثامن عشر هو القرن الذى قضى على الكلاسيكية، حتى جاءت الرومانسية لتكتب شهادة وفاتها فنيا، مثلما كتبت الثورات البرجوازية شهادة وفاتها اجتماعيا من ناحية وسياسيا من ناحية أخري.



التحول الاجتماعى وصعود البرجوازية الأوروبية

قراءة فى أوراق القرن الثامن عشر



١/١/١- صادفت البرجوازية الإنجليزية- فى الواقع- نوعا من الكمون أو التراجع النسبى عن خريطة الوجود السياسى منذ ستينيات القرن السابع عشر، بعدما فشل رفاق"الجنرال كروموبل" فى قيادة الجمهورية"البيورتانية"، عقب موته فى صيف"١٦٥٩"، واتجه بعضهم لإعادة الملكية إلى البلاد مرة ثانية، فأعادوا الملك"شارل الثاني"وحاشيته من منفاهم بفرنسا، فى بواكير ١٦٦٠. وبعودة الأسرة الحاكمة إلى سدة الحكم، التى جاءتها على طبق من ذهب بلا أدنى جهد، اعتزلت الطبقة البرجوازية الحياة العامة، إما اضطرارا بإلغاء البرلمان، أو طواعية بإيثار السلامة، ولم يبق منها إلا من أعلن تنصله من مبادئ الجمهورية، وفى الوقت نفسه ولاءه للنظام الملكى العائد ورموزه، ولو من قبيل التقية والسعى لإيجاد موضع قدم فيه.

١/١/٢- وفى فرنسا لم يختلف وضع الطبقة البرجوازية إلا فى التفاصيل، فقد مال أبناؤها غالبا إلى المذهب البروتسانتى وإن عرفوا باسم"الهجونوت"، وخاضوا عدة حروب أهلية مع الكاثوليك الذين مثلوا المذهب الرسمى للدولة، منذ الربع الأخير من القرن السادس عشر، وكان أخرها فى أربعينيات القرن السابع عشر. وقد انتهت هذه الحروب بهزيمتهم وخضوعهم بالتبعية لسلطة الملك المطلقة، كما تمثلت فى الملك"لويس الثالث عشر"، ومن بعده ابنه "لويس الرابع عشر". وفى هذا السياق لاقت البرجوازية الفرنسية حصارا مماثلا لأختها فى الإنجليزية، حد من طموحها السياسى وقلم أظفارها، فى محاولة الملكية المنتشية أن تستوعبهم بما يمكنهم تقديمه من خدمات للدولة بالمال أو العلم أو المواهب، مقابل خلع الألقاب عليهم. فظهر"البرجوازى النبيل"الذى تقيد برداء يتميز به، وعرفوا باسم"أصحاب الرداء".

١/١/٣- ولم يختلف وضع الطبقة البرجوازية فى ألمانيا عنه فى فرنسا أو انجلترا، خلال النصف الثانى من القرن السابع عشر. فقد خاضت بدورها

حروبا أهلية تحت راية المذهب البروتستانتى الذى نشأ وازدهر أصلا بينهم منذ عشرينيات القرن السادس عشر فى مواجهة أنصار الكاثوليكية. وقد دامت آخر هذه الحروب ثلاثين عاما- ١٦١٨: ١٦٤٨- متصلة، وشهدت تدخل قوى خارجية من السويد وفرنسا وإنجلترا، ووقف خلالها الكاثوليك ضد الكاثوليك أحيانا، مما أسفر عن تدمير أجزاء كبيرة من ألمانيا، والقضاء على ثلث الشعب تقريبا. وتحولت البلاد إلى عديد من الإمارات متفاوتة الحجم والقوة، ولكن يستعيد كل منها نموذج الملكية المطلقة الذى يتأسى بنظيره الفرنسي. الأمر الذى تطلب من ناحية أخرى التفرغ للبناء وإعادة تعمير البلاد، وكمون الطبقة البرجوازية - فى الوقت نفسه- تحت سطوة النظام الإقطاعي[1].

١/١/ ٤- وقد تقبل أبناء البرجوازية مع الاضطرار للانزواء من الحياة العامة، والكمون فى بنية النظام الإقطاعى تحت مظلة الملكية المطلقة، ولو على كره منهم، أن يكونوا مادة لعديد من ألوان السخرية والتهكم فى الفن الذى قدم طواعية للطبقة الأرستقراطية.وقد طالت هذه السخرية أنماط معيشتها وممارساتها سواء أكانت اجتماعية، أو دينية بالغت فى التطهر وأشكال العبادة والتزمت الأخلاقي. وفى هذا الإطار قدمها"موليير"فى أعماله الكوميدية للأرستقراطية الفرنسية، وإن يكن فى اتزان، بينما اختفت تقريبا بين رواد المسرح فى انجلترا، فى فترة عودة الملكية، وإن أشارت إليها أعمال"كوميديا السلوك"فبالتهكم عليها.

١/ ٢/ ١- والواقع أن دراسة تطور البرجوازية الإنجليزية فى فترة عودة الملكية، قد يعد نموذجا لدراسة البرجوازية الأوروبية بشكل عام، مع التسليم

(١) انظر: باومان باربارا وأوبرله، بريجيتا- عصور الأدب الألماني/تحولات الواقع ومسارات التجديد- ت:د.هبة شريف- عالم المعرفة- الكويت- المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب- ع٢٧٣/فبراير ٢٠٠٢- ص١٠٤. وأنظر: د.مصطفى ماهر - شيللر/حياته وأعماله- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٨٧- ص١٩، ٢٢.

بالتفاوت النسبى بينها فى هذه البلاد أو تلك. فلم يرافق كمون البرجوازية الإنجليزية واختفائها النسبى من الحياة العامة واختفاء ثقافتها، أن انصرفت إلى البكاء على اللبن المسكوب، أو الحلم المبدد فى أنفاق التاريخ بانقضاء الجمهورية، ولا فى اجترار ألم السخرية منها والتهكم على أسلوب حياتها الذى اتجه إليه كتاب الأرستقراطية. ولكن انصرف أبناؤها- وفق عوض- إلى جمع المال وتنمية الثروة من باب التعويض عن النفوذ السياسى الذى فقدوه، أو على الأصح ليثبتوا أقدامهم فى الحياة الاقتصادية تثبيتا نهائيا فتصير إليهم مقاليد الحكم مرة أخرى على صورة نهائية[1]. وفى هذا السياق انفتحت جهودهم على عديد من مجالات العمل، فى الصناعة والزراعة وأعمال البنوك، بجانب التجارة الداخلية والخارجية، فسيطرت على المجالات الاقتصادية جملة، من ناحية، وتكوينها عمقا اجتماعيا فى الطبقة العاملة وثيق الصلة بها وبمصالحها، ويسهل دمجه فى الصرع السياسى الذى يستهدف تصفية نفوذ طبقة الأرستقراطية/ الإقطاع خلال الربع الأخير من القرن الثامن عشر. وأدى كل أولئك إلى نمو مطرد فى وعى الطبقة بنفسها، كان لابد وأن يعيدها إلى وسائط التعبير المختلفة عن الوجود، بدءا من العناية بإنشاء الصحف، إلى الدراما وقاعات الإنتاج المسرحي.

١/ ٢/ ٢- والواقع أن البرجوازية الإنجليزية لم تكن فريدة فى هذا المجال، ولكنها كانت فى سائر البلاد الأوربية الكبرى الطبقة الأقدر على العمل والمجازفة ومغامرة تكوين الثروات، على نحو يفيد- قصدا أو اتفاقا- الملكيات المطلقة، وحاجتها إلى الإنفاق على نمط حياتها الذى اتسم بالبذخ. وفى هذا السياق تفتحت الأعين على المستعمرات التى تواترت أخبارها مع الكشوف الجغرافية، سواء فى الغرب الأفريقى أو الشرق الآسيوى أو الأمريكتين، وباتت هذه المستعمرات

---

(١) د.لويس عوض- مقدمة (شيللي- برومثيوس طليقا) الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٨٧- ص٢٢.

ساحات استعراض النفوذ السياسى والقوة العسكرية، لنهب المقدرات وجلب المواد الخام من ناحية، وفتح أسواق جديدة من ناحية أخرى. وفى السياق نفسه تغيرت هيكلة الجيوش وأرغم أبناء الفلاحين- فيما يقول "ماهر"- على احتراف مهنة الجندية التى لم يكن لهم بها شأن، ولما عجزت الضرائب عن تمويلها وتحقيق أطماع الملوك اتجهت أنظارهم إلى بلاد الفضة والذهب، المتواترة أخبارها مع الكشوف الجغرافية، وبدأ الاستعمار مرتبطا بالملكية المستبدة(١). والراجح أن هيكلة الجيوش دمجت الكثير من العناصر البرجوازية ممن أجادوا العلوم العسكرية وتطوير معدات القتال.

١/٢/٣- ولا غرو أن التوجه نحو المستعمرات المكتشفة، كما اقتضى دمج البرجوازية وأبناء الفلاحين فى الجيوش، اقتضى أيضا اندماجها فى حركة التجارة الخارجية مع الأسواق الجديدة، بجانب عملها التقليدى فى الأسواق الداخلية للمقاطعات. فكانت العمود الفقرى لهذا النشاط، حيث ادخروا- وفق عوض- كل "بنس" أمكنهم أن يدخروه، وقذفوا برؤوس أموالهم فى التجارة على نطاق أوسع من ذى قبل، فأسسوا الشركات التجارية بالمعنى الحديث، وعنوا بإيجاد الأسواق فى الداخل والخارج(٢)، وفى السياق نفسه يقول "نيكول": جمع رجال المال من التجارة ثروة عظيمة كما جمعوها من مغامراتهم المختلفة فى الشرق(٣).

٢/١/١- وعلى مستو آخر، وبنهاية ثمانينيات القرن السابع عشر، تغيرت الشروط السياسية التى سادت انجلترا طوال عهد الملك "شارل الثاني" الذى

(١) أنظر: د.مصطفى ماهر - شيللر/حياته وأعماله- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٨٧- ص٢١.

(٢) د.لويس عوض- مقدمة(شيللي- برومثيوس طليقا) ص٢٢.

(٣) نيكول، الارادايس- المسرحية العالمية/ج٢- ت:د.محمود حامد شوكت- المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر/مكتبة الانجلو المصرية- ب.ت- ص١٨١.

عادت به الملكية. فبموت "شارل الثاني" تولى خلفه "جيمس الثاني"، الذى لم يكن حصيفا بما يكفى لإحداث التوازن بين الطبقات، ولكن أسرف فى الأتوقراطية، والتعظيم من شأن الكنيسة الكاثوليكية، مما خلط الدين بالدولة وأعاد إلى الوجود نظرية أن الملك ظل الله على الأرض. وكانت ردة الفعل عنيفة على هذا التوجه، فتضافرت جهود أعداء الملكية المستبدة من ناحية وأعداء الملكية على الإطلاق، بإتجاه خلع "جيمس الثاني"، وتوجوا رأس "وليم الثالث/ ١٦٨٨"، بشروط تحد من سلطة الملكية، فيما عرف بالثورة العظيمة، لأنها- فيما يقول "عوض"- ثبتت الدستور الإنجليزى تثبيتا نهائيا، وأنهت أغلب النزاع بين التاج والبرلمان، وأدخلت انجلترا فى عهد طويل من الاستقرار النسبي، وضمنت حياد الملك بين الأحزاب السياسية من ناحية، وجعلت منه السيد الذى يملك ولا يحكم، والسفير الأول للدولة ليس غير[1]. وفى سياق ردة الفعل نفسها، طالبت "البرجوازية"- فيما يقول "هوايتنج"- بما عرف بميثاق الحقوق الذى صدر في١٦٨٩، فترتب عليه انتقال المال والسلطان إلى أيدى طبقة التجار النشطة القوية، وأصبحت مشكلات الفرد العادى موضوعا للمعالجات الجدية، بعدما كان الكتاب السابقون لا ينظرون إليها إلا كمصدر للفكاهة والتسلية[2].

٢/ ١/ ٢- وعلى هذا النحو عادت الطبقة البرجوازية مرة ثانية إلى خريطة السياسة الإنجليزية فى ظل ملكية مقيدة وفق ميثاق الحقوق، بدءا من العقد الأخير من القرن السابع عشر. ولكن إلى جانب رصيدها من أصحاب رأس المال التجاري، كان لها رصيد آخر من الثروة تمثل فى أبنائها الذين انصرفوا للتعليم والثقافة، فولج أكثرهم أبواب المعرفة العلمية، وتوافروا على الرياضة

---

(١) د.لويس عوض- مقدمة(شيللي- برومثيوس طليقا) ص٢٣.

(٢) هوايتنج، م.فرانك- المدخل إلى الفنون المسرحية- ت:كامل يوسف وآخرون- القاهرة- دار المعرفة- ١٩٧٠-ص٧٧.

والفيزياء والكيمياء، يمتلكون ما توصل إليه السابقون، فيراجعونه وينقحونه ويضيفون إليه من اكتشافاتهم. وفى الوقت نفسه عايش بعض هؤلاء الأبناء- على الأقل- طموحا إلى تطبيق الاكتشافات العلمية والإفادة منها، فى تطوير الإنتاج وزيادة الثروات، ولو كان الدافع إقناع أهلهم الذين ينفقون عليهم بأن ما يبذلونه من جهد وما ينفقونه من مال، لا يضيع سدي. ولا غرو أن يتجاوب هذا الطموح مع الحاجة الفعلية لتطوير وسائل وأدوات الإنتاج فى حركة التصنيع، وإيجاد مجال آخر لاستثمار تراكم رؤوس الأموال من التجارة. ولعل هذا ما يبرر القول بأن شعورا ملحا ساد بين المستنيرين فى انجلترا بالحاجة إلى تقدم صناعى وتقدم زراعى يمتص فائض رؤوس المال المدخر، ويرفع الدخل القومي، وهما لن يكونان إلا بالتقدم الآلى والخبرة الفنية ولهذا اتجهت العلوم من نظرية إلى تكنولوجية[1].

٢/٢/١- والواقع أن حركة التصنيع فى أوروبا اعتمدت لفترة طويلة على أسلوب الإنتاج السلعى البسيط، ذا الطابع العائلى الذى كان يجرى فى الأكواخ المنتشرة غالبا فى الريف، ويكاد يكفى لسد احتياج السوق المحلى فى القرية أو المقاطعة. وكان الحرفيون يصنعون معظم ملابسهم وفرشهم وأدواتهم من المواد الخام المنتجة من المزارع أو الغابات، ويستعينون فى الوقت نفسه بما تحت أيديهم من عمالة مبتدئة. وظهرت شريحة من التجار عرفت بالمقاولين، شكلوا "متاجر الروابط فى المدن الصغيرة" وامتلكوا فيها أحيانا أدوات إنتاج استخدموا عمالا للعمل عليها، ومن ناحية ثانية التزموا بتوزيع المواد الخام المحلية والمجلوبة من المستعمرات على أرباب الحرف فى أكواخهم، وبجمع المنتجات لتسويقها فى المدن وقرى المقاطعات المجاورة أو فى الخارج ومبادلتها بما ينتج هنا أو هناك. واعتمد العمال على قدراتهم العضلية وجهودهم، مع آلات

(١) انظر: د.لويس عوض- مقدمة(شيللي- بروميثيوس طليقا) ص٢٩

لا تزيد على الدواليب المائية، لإنتاج الملابس، والأدوات المعدنية، والمنتجات الجلدية، والحليّ، والمشغولات الفضية، والأسلحة[١]. وعلى هذا النحو شكل التجار المقاولون أول رأس مال ضخ فى الصناعة، واستبدلوا أسلوب الإنتاج من أجل السوق بأسلوب الإنتاج القديم، وأفادوا مع أرباب الحرف من قانون التلمذة الصناعية.وكان هذا القانون يرجع إلى عهد الملكة إليزابيث فى القرن السادس عشر ويحظر على أى عامل ممارسة مهنته ما لم يتتلمذ فيها سبع سنوات على الأقل، وقد ندد به "آدم سميث-Adam Smith /١٧٢٣-١٧٨٣"- فيما بعد- وبطابعه الإقطاعي، إذ كان التلاميذ أقرب إلى العبيد، ولا يمدهم أرباب العمل معدومو الضمير إلا بالقوت الضروري[٢].

٢/٢/٢- ومع زيادة الإقبال على البضائع البريطانية المصنعة، رفض التجار زيادة أسعارها حتى لا يحدوا من حجم الطلب فى الأسواق، وولجوا طريقا أكثر اقتصادا وكفاءة لاستخدام رأس المال، والعمال بما يزيد إنتاجيتهم، وذلك بتحويل الورش الصغيرة إلى مصانع كبيرة للسيطرة المركزية على أكبر عدد من العمال الذين راحوا يتنافسون عليهم، وبتطوير وسائل الإنتاج لتوحيد مقاييس الجودة، وزيادة الإنتاج، وضبط جداول الانتهاء من المنتجات وتسليمها فى مواعيدها[٣]. وقد ساعد على هذا التحول فى أسلوب الإنتاج والتصنيع اكتشاف "نيوكومن"الآلة البخارية التى أمكنها تغيير مجرى الصناعة والمواصلات أيما تغيير. وابتكر "أبراهام داربى"طريقة صهر الحديد بفحم الكوك بدلا من الفحم الحجري، فكان ذلك ثورة فى صناعة الحديد، وجعل الصناعات الثقيلة

---

(١) انظر "الثورة الصناعية"في: موسوعة الجياش:

http://mosoa.aljayyash.net/encyclopedia-7669/

(٢) انظر:داونز، روبرت.ب-"القديس حامى المشاريع الحرة"/كتب غيرت العالم- ت:أمين سلامة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٧٧- ص٧٧.

(٣) انظر "الثورة الصناعية"في: موسوعة الجياش:

http://mosoa.aljayyash.net/encyclopedia-7669/

شيئا ممكنا. وفى السياق نفسه تطورت آلات الغزل على نحو مطرد، من الدولاب المنزلى ذى الدواسة الذى ينتج خيطا واحدا فى المرة الواحدة، إلي "آلة الغزل الدوارة" التى سجل براءة اختراعها فى ١٧٣٨ كل من "لويس بول" فى منطقة "ميدل سيكس"، و"جون وايت" الميكانيكى من منطقة "ليشفيلد"، ثم إلى "دولاب الغزل الذى اخترعه "جيمس هارجريفز" وكان غزالا ونجارا فى منطقة "بلاكبيرن". وفى ستينيات القرن الثامن عشر تطور دولاب الغزل مرة ثالثة على يد السير ريتشارد أركرايت" من "بريستون"، مما أدى إلى حل كثير من مشاكل الغزل الدوار خاصة فى إنتاج الغزل المستخدم فى صناعة القماش الخشن. وبين عامي ١٧٧٤، و١٧٧٩م، اخترع "صمويل كرومتون"- نسَّاج من لانكشاير - الميول، وهى آلة تجمع بين سمات المغزل الآلى ودولاب الغزل الهيكلي، وما لبثت أن حلت مكانيهما، لما لها من فعالية فى نسج الغزل الناعم للقماش ذى النوعية العالية المستورد من الهند. كما ولد "فاراداى "الكهرباء التى أصبحت محور الحياة الصناعية، وظهرت سلسلة من الاختراعات لا تنتهي، تتفاوت فى الأهمية ولكنها تناولت بالتغيير كل فروع الإنتاج من صناعة الأزرار إلى صناعة السفن وانتهى دور عضلات الإنسان وبدأ دور الآلة[١].

٣/٢/٢- وقد أدت هذه الاكتشافات العلمية بما رافقها من تطورات تكنولوجية اضطلع بها العلماء من أبناء البرجوازية إلى ضخ جزء كبير من رؤوس أموالها فى تطوير المنشآت الحرفية البسيطة وتحويلها إلى مصانع كبرى تزايدت فيها على نحو مطرد الطبقة العاملة. فظهر أول مصنع للنسيج فى بريطانيا- على سبيل المثال- فى أربعينيات القرن الثامن عشر، وما أن حلت

---

(١) انظر: د.لويس عوض- مقدمة (شيللي- برومثيوس طليقا) الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٨٧- ص٢٩، ٣٠. وأنظر أيضا: الثورة الصناعية فى موسوعة الجياش:

http://mosoa.aljayyash.net/encyclopedia-7669/

التسعينيات كان هناك مائة وعشرون مصنعا، وأنشئ عديد منها فى اسكتلندا. واستقطبت هذه المصانع عناصر من العمالة الزراعية القديمة وأعادت تأهيلها إلى عمالة صناعية، كما أبدلت نظام العمل من الإنتاج السلعى البسيط، إلى إنتاج لأجل السوق، مما أدى إلى طفرات متتابعة فى الصناعة بزيادة حجم الطبقة العاملة وزيادة المنتجات عن احتياج السوق الداخلي، الأمر الذى أسفر فى النهاية عن فض الحواجز المصطنعة بين المقاطعات وأسواقها، ودمجها فى وحدة السوق القومي، لإتاحة الفرصة لتصريف المنتجات على نطاق أوسع. ودعا التطور نفسه إلى إنشاء "البنوك "كنظم مصرفية- مثل بنك لندن[١]- لتمويل الصناعات الضخمة، وتنظيم الاتجار المتشعب، حيثما يعجز الفرد عن التمويل[٢]، فالبنوك تيسر اختزان ونقل الثروة بشكل آمن بين فروعها الممكنة فى أماكن مختلفة لتمويل الأنشطة الاقتصادية بما تستدعيه من سيولة متوافرة فى الحساب أو قروض بفوائد.

٢/ ٣/ ١- فى المقابل كان أبناء الطبقة الأرستقراطية أبعد ما يكونون عن التفكير فى العمل وتكوين الثروات، وإن كانوا حريصين- فى الوقت نفسه- على أنماط حياتهم المترفة بما تكلفهم من أموال، ينفقونها على ثيابهم الغالية والعربات المزينة ذات الجياد، والقصور، والمغامرة فى خدور النساء بما تقتضيه من هدايا متنوعة وحفلات ورحلات ترفيهية. وفى هذا السياق يقول "نيكول": اكتفى فرسان البلاط وفتيان العصر من الحاشية بحياة يومهم، فاستطابوا الضحك المطلق ونبذوا ما لم يدخل مجالاهم المختار ومجتمعهم الأرستقراطي، فى ترفع[٣]. ولكن هذه الطبقة مع حرصها على نمط حياتها ومظاهره المترفة، لم تستطع غالبا أن تلبى احتياجاتها، مما أوقعها فى أزمات مالية متوالية، لأنها بالأساس ترفعت عمن دونها واحتقرت العمل وأبت إدراكه كقيمة، فأهملت بالتبعية أراضيها الزراعية فى الريف، وهى موردها

(١) انظر: د.لوليس عوض- مقدمة (شيللي- برومثيوس طليق) ص٧
(٢) د.لويس عوض- م.ن - ص٣٠.
(٣) نيكول، ألاردايس- المسرحية العالمية/ج٢- ت:د.محمود حامد شوكت- ص٢٠٩.

الرئيسى الذى توارثته مع امتيازاتها التاريخية.ولم يكن فى مقدورها معالجة الخلل فى ميزانياتها إلا بالقروض، وغالبا بضمان ما امتلكت من أراض أو قصور وضياع، أو برهنها.وأدى هذه الأسلوب فى معالجة الخلل إلى سقوط الأرض الزراعية تدريجيا وقصور وضياع الطبقة الأرستقراطية، بين يدى البرجوازيين الذين لديهم المال وتصدوا لمنح القروض التى تعذر سدادها، وتقبل الرهن الذى تعذر فكه.وبهذه الطريقة اقتحم أبناء الطبقة البرجوازية مجال الزراعة، وآلت لها ملكية الأراضي.

٢/ ٣/ ٢- ومثلما حدث فى الصناعة، تطور أبناء البرجوازية آليات العمل فى الزراعة، فاندفعوا إلى الميكنة والعلم لزيادة إنتاجية الفدان، بل وتصنيع المنتجات الزراعية وإعداد الفائض للتصدير وفتح الأسواق الجديدة.وبالنتيجة تشكلت طبقة متزايدة العدد من العمال فى الصناعة والزراعة وثيقة الارتباط بالطبقة البرجوازية، فى العمق الاجتماعي.وعلى مستو آخر تغيرت علاقات العمل الاجتماعية وفق النظام الرأسمالي "Capitalism"، فتأسس مفهوم "الأجر لقاء الجهد" واندثرت فى المقابل علاقات العمل الإقطاعية "feudalism"، التى طالما قامت على ملكية الرقبة أو "القنانة- slaves of lands"، عبيد الأرض. غير أن البرجوازية- فيما يرى "عوض"- لم تحرر العبيد حبا فى العبيد، بل لأنهم أقل نفقة وأقل شكوى أمام الآلة، وطالبت بالتعليم العام لا حبا فى الجماهير، ولكن لأن العامل الأمى قليل الإنتاج فى المصنع وان كان كثيره فى الحقل [(١)].

٢/ ٣/ ٣- وفى السياق نفسه تكونت شرائح وفئات عديدة اجتماعية وثيقة الصلة بأصحاب رؤوس الأموال وملاك وسائل الإنتاج، فباتت قاعدة سياسية منتظرة لهم، سواء تمثلت فى الطبقة العاملة فى الزراعة أو الصناعة، أو فى جهاز الإدارة "البيروقراطي- bureaucracy" الذى يدير منشآت الاقتصاد والمرافق الحكومية، أو الجهاز "التكنوقراطي- technocracy" بما يتطلبه من خبرات فنية

(١) د.لويس عوض- م.ن- ص٣٧.

نوعية فى المحاسبة والقانون والهندسة والزراعة..إلخ، للإشراف على مراحل الإنتاج فى المصنع أو الأرض، ومسار تصريف الناتج فى الأسواق الداخلية والخارجية. ولعل هذه القاعدة ما دعا البرجوازية للمطالبة من خلال مفكريها بحق التصويت العام، لا رغبة فى رد الحقوق المدنية إلى الصعاليك، ولكن لتصل بأصواتهم إلى الحكم خلال البرلمان(١). ومن هنا ورغم وجود هذه الطبقة فى تشكيل المجتمعات الأوروبية منذ عصر النهضة، إلا أنها لم تنتصر - فيما يقول بندولفي - فى أكثر البلاد الأوروبية تطورا إلا عندما حققت السيطرة النهائية للصناعة فى النشاط الاجتماعي، وارتكزت قواعد النجاح - أى الكسب - على فعالية الإنتاج، المرتكزة بدورها على المجابهة الدائمة مع الاقتصاد(٢).

٣/١/١ - ولم تقتصر هذه التحولات الاجتماعية التى دفعت بالطبقة البرجوازية إلى صدارة المشهد السياسى تدريجيا طول القرن الثامن عشر، على انجلترا، وامتدت إلى فرنسا وغيرها وبالآليات نفسها تقريبا. ويشير "نيكول" إلى هذا التحول بوصفه انهيار طبقة النبلاء بما فيها الذين اعتبرهم "فتيان العصر"، مؤكدا أنهم بينما آثروا أشكال اللهو والمتعة، بدأت أسباط من أصول عريقة وغير عريقة تنتمى إلى الطبقة الوسطي، الاستمتاع بصور أقل تندرا وأوفر رزانة، فشهد بدء القرن الثامن عشر أوساط الصفوة وقد أقفرت، وظهرت طبقة جديدة من محدثى العهد بالثراء متأهبة لاجتياز منصات الحوانيت(٣).

ويشير "جبور" إلى إقفار أوساط الصفوة باعتباره الإفلاس صراحة، فالأشراف فى فرنسا بدأوا يتململون من الحروب التى شنها الملك "لويس الرابع عشر ضد

---

(١) ومن هؤلاء المفكرين فى انجلترا مثلا "وليم جودوين/١٧٥٦-١٨٣٦" الذى كتب "العدالة السياسية/١٧٩٣" و"توم بين /١٧٣٧-١٨٠٩" الذى كتب "حقوق الإنسان" "١٧٩١"، انظر د.لويس عوض- م.ن- ص٣٧، وراجع ص٤٦..

(٢) باندولفي، فيتو- تاريخ المسرح/ج٤- ت:الأب إلياس زحلاوي- دمشق- منشورات وزارة الثقافة- ١٩٨٥- ص٦١.

(٣) انظر: نيكول، الارديس- المسرحية العالمية/ج٢- ص١٨١.

انجلترا وأسبانيا وأدت إلى إفلاس خزينة البلاد، وقللوا من دعمهم له، وراحوا- من ناحية ثانية- يعيشون بالبذخ وتفشت فى صفوفهم المقامرة، فأفلس معظم أصحاب الألقاب من"ماركيز" و"كونت"و"فارس"، وفى الوقت نفسه سمح للأثرياء الجدد بشراء الألقاب[1].

٣/ ١/ ٢- لا غرو أن تتمخض هذه الأوضاع عن تبلور شريحة من الطبقة البرجوازية يزيد ثراؤها بتداعيات الحروب وأزماتها الاقتصادية، وبالمرابات أو الإقراض ذى الفائدة العالية، فيتطلعون إلى شراء الألقاب بل وشراء المناصب مثل جباية الضرائب، على نحو ما حدث فى فرنسا منذ تأسس نظام"جباة الضرائب العاملون-Les Fermiers Generaux"سنة١٦٨١.فأمكن لصاحب رأس المال- وفق هذا النظام- من سداد الضرائب المفروضة على مقاطعة ما بوصفه مديرها، على أن يتولى بما تحت يديه من محاسبين وجباه ووكلاء، تحصيلها بما يشاء من طرق لم تخل من غش واحتيال مما يبرر القول إن هؤلاء الموظفون"أمعنوا سرقة فى أموال الدولة حتى أصبحوا مشبوهين بنظر الشعب ورمزا للفساد والانحطاط"، وتهافت حتى الخدم على وظيفة وكيل فى هذا النظام- وهى أدنى مراتبه- لأنها"تسمح بتسلق السلم بسرعة بواسطة الغش والاحتيال[2]. وقد اعتبر"نيكول"عمل رجال المال فى جمع الضرائب، من ذرى التطور الوئيد للطبقة البرجوازية فى فرنسا، وأرجعه إلى سياسة البلاط الخرقاء[3]، وعلى هذا النحو كانت الطبقة البرجوازية تهيمن على عالم المال والأعمال، وتخلق لنفسها أجنحة فى النظام الإداري.

٣/ ٢/ ١- على أية حال، فإن تطور الطبقة البرجوازية اقتصاديا على هذا النحو طوال القرن الثامن عشر، فى مقابل التدهور التدريجى للطبقة

(١) انظر: جان جبور- مقدمة (مسرحية"توركاريه- تأليف:آلان رينه لوساج) من المسرح العالمي- الكويت- وزارة الإعلام- ع٢٢٠/ يناير١٩٨٨- ص٧.
(٢) جان جبور- مقدمة(مسرحية"توركاريه- تأليف:آلان رينه لوساج) ص٧.
(٣) نيكول، ألاردايس- المسرحية العالمية/ج٢- ص١٨١

الأرستقراطية الحاكمة بامتيازاتها التاريخية التى آلت إليها من العصور الوسطي، دفع بها على نحو مطرد إلى سوق الإنتاج الفنى لتهيمن عليه بذوقها الجمالى ومكوناتها الثقافية ورؤيتها للعالم. فكانت الطبقة التى تملك المال، وفى الوقت نفسه تبحث عن الترفيه، مهما آثرت توفير مكاسبها، وإعادة ضخها عبر التراكم فى زيادة أصول رأس المال، حتى قيل - كما سترى لاحقا- إنها تملك قلبين فى جوفها، أولهما يدفع بها إلى عبادة العمل والمال، وثانيهما يحثها على الترفيه والمتعة والتكالب على مظاهر الحياة الدنيا. وبامتلاك المال الذى مكنها من ارتياد دور المسرح، واستهلاك المنتج الفنى بالإقبال عليه، باتت الركيزة الأساسية فى دورة الإنتاج، بحيث يرجى مرضاتها، وتلبية حاجتها، والتعبير عن ذوقها، مهما تعارض مع خطاطات ثقافية سائدة من المنظور الكلاسيكي. وفى هذا السياق ظهرت فى مجال الإنتاج الدرامي/ المسرحى نظريات "الملهاة العاطفية"، و"المأساة العائلية"، و"الأوبرا بالاد"، و"الملهاة التهكمية"، قبل أن يندمج كل أولئك- مع نهاية القرن الثامن عشر - فى فن "الميلودراما".

أولا : نظرية "الملهاة العاطفية- "Sentimental Comedy

أو" الملهاة المبكية أو الدامعة- "Comedi Larmoyante

أ- دراسة سسيو- جمالية

١ - الوعى بتغير المشهد الاجتماعى والذائقة الجمالية.

٢- المناخ الثقافى ومشروع الحساسية.

٣- السمات الفنية للملهاة العاطفية

أ- تخطيط البنية وأسلوب المعالجة.

ب- الموضوعات الأساسية"the principal themes"

ت- الشخصيات واستراتيجية التحول الكامنة.

ث- واقعية المزج بين الأنواع

ج- الامتداد وتداول الخبرات الفنية

١- الوعى بتغير المشهد الاجتماعى والذائقة الجمالية

١/١/١- ظهرت "الملهاة العاطفية" فى انجلترا مع أفول القرن السابع عشر، وتحديدا باعتلاء "حيلة الحب الأخيرة/ ١٦٩٦" التى ألفها "كولى سيبر"، خشبة المسرح، باعتبارها أول عمل درامى جسد ملامح هذا اللون الأساسية بقاعدته الفكرية التى تجاوبت مع رؤية الطبقة البرجوازية للعالم وقتئذ، مما أفصح عن تغير الذائقة الجمالية فى اتجاهها. وقد عرفت فرنسا اللون الدرامى نفسه تحت اسم "الملهاة المبكية أو الدامعة- Comedi Larmoyante"، فى آخر العقد الثالث من القرن الثامن عشر تقريبا، وامتد إلى ألمانيا فى آخر العقد الخامس من القرن نفسه، وآثر كتابها الاصطلاح الفرنسي. ولكن ظل الأثر الإنجليزى هنا وهناك سواء بالسبق الزمنى أو بشيوع أعمال الترجمة والاقتباس، أو الاتفاق- ولو ضمنيا- على وسم العصر فى مجموعه بالحساسية "Sentimentalism"، انطلاقا من التسمية الإنجليزية. وقد أكد الانتشار والتجاوب بين البلدان، تماثل السياقات الاجتماعية فيها، بوصفها السياقات التى يتخلق فيها الإبداع الدرامي، وتتمثل فى الوقت نفسه أسس الاستقبال، وإن لم تخل بطبيعة الحال من تنوع واختلاف، يقترن فى جميع الأحول بصعود الطبقة البرجوازية، وتصدرها تدريجيا المشهد الاجتماعي، بما أدى لتغير فى الذائقة الجمالية، يستلزم التجاوب معه على مستوى الأعمال الإبداعية.

١/١/٢- والواقع أن الطبقة الأرستقراطية- فى إطار ما جرى فى المجتمع من تحول اقتصادي- لم تكتف خلال انهيارها بالتفريط فى مقدرات بقائها، وهى تتساقط فى أيدى الطبقة الصاعدة، ولكن كان أمامها حل المصاهرة مع أبناء وبنات هذه الطبقة، وأن تبتلع- فى الوقت نفسه- ما كانت تبديه نحوها من

ترفع عنهم واحتقار لهم. وقد ترتب على المصاهرة والاحتكاك اليومى بين الطبقتين، طلبا للقروض وعقدا لصفقات وملاحقة للسداد، نسيج اجتماعى مضطرب، تبادلتا خلاله عمليتى التأثير والتأثر، فى نمط الحياة ككل بما فيه من عادات وتقاليد وما يتكلفه من مثل عليا فى أشكال السلوك، وما يتأسس عليه من قيم. وفى هذا السياق يقول "نيكول": اكتشف شباب الطبقة الراقية أن الحصول على العيش الرغيد ميسور بالزواج من بنات البرجوازية الغنية، فانهارت الفوارق بين الطبقات، واضطرت الأسر الممتنعة إلى فتح أبواب الصالونات لاستقبال مشايخ البلد وزوجاتهم، وأقبل الضيوف المحدثون يتدربون على السلوك الاجتماعي، واهتموا بما اهتم به المثقفون من لهو، وإن كان فى إقبالهم على ذلك ما يضحك أول الأمر [1]. وربما كان مرجع الضحك الذى ولا ريب صدر عن الأرستقراطيين الذين مازالوا يتسيدون المشهد ولو من الناحية السياسية، كامنا فى أن المتدربين على السلوك الاجتماعى الموسوم بالرقي، ويقترن بهم فى الوقت ذاته، أو مقلديه من الطبقة البرجوازية بالغوا- فيما ذكر "جبور" - فى عرض مظاهر البذخ والمدنية، اعتمادا على المال لتعويض كل نواقصهم الاجتماعية [2].

١/ ١/ ٣- ولكن من المؤكد أن محاولة اتساق أبناء الطبقة البرجوازية مع مقتضيات السلوك الراقي، بما اكتنفها من أخطاء، وسوء فهم غالبا لدقائقه وأصوله، وتردد بين الإقبال عليه والنفور منه أو التراجع دونه، قد كوّن بين أبناء الطبقة الأرستقراطية مادة ملائمة للتندر والمؤاخذة، وعديدا من الفكاهات الممكنة، فيثير ضحكهم متفاوت القوة والعمق، دون أن يخلو فى كل الأحوال من مغزى السخرية والتهكم وإرادة التمييز. لأن أبناء الأرستقراطية أنفسهم

(١) نيكول، ألارديس- المسرحية العالمية/ج٢- ص١٨١.

(٢) جان جبور- مقدمة(مسرحية"توركاريه- تأليف:آلان رينه لوساج) ص٨.

ابتدعوا نمط السلوك الذى عرف باسم "Gentility"، وتمرسوا عليه، منذ نعومة أظفارهم، فكان يصدر عنهم على نحو بديهى بلا مبالغة أو افتعال. إلا أن استجابة "الضحك" على هذا النحو لم ترض قطعا أبناء الطبقة البرجوازية، وأثارت سخطهم وغضبهم ودعتهم - فى الوقت نفسه - للانقلاب على ما حاولوا ترويض أنفسهم عليه، مما أرهف وعيهم بجذورهم الثقافية والأخلاقية. ومن ثم فقد بدت مظاهر تحرر أبناء الطبقة الأرستقراطية، واستخفافهم بالأمور، وانكبابهم على المسرة العابرة المؤقتة، ومبارزاتهم المهلكة، والمقامرة التى لا تبالى بالنتائج - فيما يرى "نيكول" - صورا ملعونة لتجار الطبقة الوسطي[1].

١/ ٢/ ١ - والواقع أن الاختلاف الذى يصل إلى حد التناقض بين منظور الطبقتين للعالم، كان لابد وأن يتكشف ويسفر عن نفسه - بشكل أو بآخر - فى الاستجابة للأعمال الدرامية. ففى انجلترا حاول رواد المسرح الجدد من أبناء الطبقة البرجوازية أن يتظاهروا بالاستمتاع بنوع "كوميديا السلوك" السائد منذ عودة الملكية، بما فيه من تجاوب كلى مع نظرة الأرستقراطية. ولكنهم لم يتذوقوا - فيما يقول "نيكول - بعض ما لملهاة عودة الملكية من أسلوب، ويضيف فى موضع آخر: إنهم اهتموا أساسا بالأشياء الملموسة لا اللمحات التى تتلاعب بالألفاظ ببراعة، واتجهوا إلى الناحية العملية فى تفكيرهم، والنفعية فى فلسفتهم، والواقعية فى نظرتهم إلى العالم[2]. ولعل استجابة هؤلاء الرواد من جمهور الطبقة البرجوازية لسمات "الكوميديا السلوكية" الأسلوبية"، بما انطوت عليه من تلاعب بارع بالألفاظ، تنبع منه الفكاهة ويستدعى الفطنة لحل شفرتها والاستجابة لها، ما دعا إلى دمغهم بتبلد الحس والشعور، فرأي "إيفانز" أن

---

(١) نيكول، الارادايس- المسرحية العالمية/ج٢- ص١٨٤.

(٢) انظر: نيكول، الارادايس- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢١٠،٢٠٩.

الذوق والفطنة وكراهة تبلد الحس والشعور، من المميزات التى افتقر إليها رعاة الدراما من أفراد الطبقة الوسطي، واعتبر لهذا التبلد دون غيره من السمات، السيادة على الحركة المسرحية فى القرن الثامن عشر [١]. ولكن لم تكن هذه الاستجابة الوحيدة ما فرقت أو ميزت بين جمهور الطبقتين وعادت لتفرض نفسها على سمات الشكل الدرامى المنتظر، إنما كانت هناك نقاط صدام أخرى. فقد كانت "كوميديا السلوك" تنطوى على ألوان عديدة من التحلل الأخلاقي، التى تتصادم مع مفهوم العفة والشرف المرتبط بالسلوك الجنسي، كما استقر فى وعى أبناء الطبقة البرجوازية، وثيقى الصلة بالتعاليم الدينية، لاسيما من اعتنقوا بينهم "البيورتانية".

١/ ٢/ ٢- وفى هذا السياق يرجح "نيكول" أن البرجوازيين: أفزعتهم صور التحرر التى خفيت على طبقتهم [٢]، ويؤكد "إيفانز" أنهم: وجدوا غضاضة فى تقبل ما كان يستسيغه جمهور المشاهدين أثناء عودة الملكية، من مشاهد الانحلال والتفسخ الأخلاقى التى تتميز بها تلك الدراما [٣]. ولاشك أن هذا الصدام يبرر القول: إن التقاليد الأرستقراطية بدت غريبة للطبقة البرجوازية وسببت لهم الإزعاج، ولكنهم استمتعوا بالصور المختلفة، وبحثوا عن الحقيقة على الدوام، وإن لم يكن ذلك مقصدهم [٤]. ومن ناحية ثالثة كان المال لأبناء الطبقة الأرستقراطية وسيلة لتحقيق الملذات والاستحواذ على ألوان المتعة المؤقتة، ولكن ابن الطبقة الوسطى الذى مارس أساليب التجارة- فيما يقول "نيكول"- لم يستطع التخلص من التفكير فى إحصاء المال، ولم يستطع التخلص من تقديره

(١) انظر: ايفانز، ايفور- موجز تاريخ الدراما الإنجليزية- الألف كتاب الثاني- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٩٩- ص١٧٠، ١٧١.

(٢) نيكول، ألارديس- المسرحية العالمية/ج٢- ص١٨٢.

(٣) ايفانز، ايفور- موجز تاريخ الدراما الإنجليزية- ص١٧١.

(٤) نيكول، ألارديس- المسرحية العالمية/ج٢- ص١٨٣.

سلعة لا يجوز تبديدها بلا اكتراث، فالمستقبل يعنيه كما يعنيه الحاضر تقريبا، وتساوت لديه حكمة الشيوخ مع خفة الشباب[١] . ولا شك أن ميل البرجوازى إلى زيادة تراكم"accumulation"رأس ماله، بضغط الإنفاق من أرباحه، وضخ أكبر جزء ممكن منها فى أصول مشروعه، يخضع فيه لقوانين جبرية من خارجه، فالمنافسة ترغمه- وفق"ماركس"- على توسيع رأسماله للحفاظ عليه، ولكن توسيع رأسماله متعذر بغير تراكم تصاعدي[٢].غير أنه- من ناحية ثانية ومع مزيد من التطور والتراكم- يتملكه عطفا على جسده، ويبلغ ثقافة تهزأ بالتقشف والزهد، باعتباره هوس المكتنزين الذى فات أوانه، ولكنه لا يملك إلا أن يصم الاستهلاك الشخصى بأنه خطيئة وخروج على الواجب، فإذا به يعانى من روحين- وفق"ماركس"- يسكنان قلبه، كل واحدة تنزع للافتراق عن الأخرى[٣].

١/٣/١- ولا غرو أن رؤية البرجوازية الإنجليزية للقضايا الثلاثة، كشفت عن تغيير جذرى فى الذائقة الجمالية، بالقياس إلى الطبقة الأرستقراطية، وهو ما تبدى فى موقفها من كوميديا السلوك، ولذا تربط"فاطمة موسى" بين توقف كبار كتابها عن الإنتاج، والتغيير الواضح فى ذوق جمهور الطبقة البرجوازية الذى بدا بالنسبة لهم بمثابة الصدمة على مشارف القرن الثامن عشر[٤]، فإذا كان"جورج فاركوهار-George Farquhard/1678-1707"قد توفى بعد أن قدم "الحيلة البديعة-Beaux Stratagem /1707"، فإن"وليم كونجريف-

(١) نيكول، الارdايس- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢١٠.

(٢) ماركس، كارل- رأس المال/م١ ج٢- ت: فالح عبد الجبار، د.غانم حمدون، د.فهد كمنفتش- موسكو- دار التقدم- ١٩٨٧- ص١٢٩.

(٣) ماركس، كارل- رأس المال/م١ ج٢- م.ن- ص١٣١.

(٤) انظر:د.فاطمة موسى- سيرة الأدب الإنجليزي- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٩٧- ص٦٧،٦٨.

William Congreve/1670- 1729"لم يكتب شيئا بعد"سنة الحياة أو حال الدنيا-The way of the world/1700". وتوقف"سير جون فانبروه- Sir John Vanbrugh /1664-1726"بعد أن كتب "النكسة/ ١٧٠٧"، واضطر لإبداء نوع من التوافق- كما يتضح لاحقا- مع الذائقة المتغيرة فى عمله التالي.ويكاد المشهد المسرحى يكون مختلفا فى فرنسا على مشارف القرن الثامن عشر، فلم تكن الكوميديا الكلاسيكية التى بلغت ذراها الممكنة على يد"موليير"، صادرت على الطبقة الوسطي، بل رصدت- وفق"نيكول"- بعضا من ملامح تطورها الوئيدة[1]، كما أنها: لم تصور النزعة الأرستقراطية على إطلاقها، ذلك التصوير الذى عنى به كتاب المسرح الإنجليزى فى عصر عودة الملكية، لذلك لم توجد ثمة حاجة لوجود رد فعل معاد لاتجاه روح العصر الجديدة[2]. ولكن رد الفعل بحد ذاته لا يمكن إنكاره، وإن لم يكن عدائيا بالضرورة، ويبقى محصورا فى بنية نظام يستند إلى الملكية المطلقة، وسمح- فى الوقت نفسه- بظهور رجال المال فى الإدارة الحكومية، فى صورة جباة الضرائب، الأمر الذى اعتبره البعض من نتائج سياسة الملك الخرقاء. على أية حال فإن مشهد التداخل بين البرجوازية الصاعدة بالثروة، والأرستقراطية ذات السيادة السياسية والامتيازات التاريخية، كان يستدعى استيعابا فى الأبنية الدرامية بردود أفعال متنوعة. وبالرغم من ذلك يرى "فارجاس "أن كتاب المسرح تخاذلوا، أو منعهم عجزهم من كتابة روائعهم المعاصرة بجرأة وشجاعة، وقد كتب أنصار الكلاسيكية مسرحيات فى موضوعات معروفة، وكانت فى الغالب الظلال الضعيفة لأعمال سابقة[3].

(١) نيكول، الارادايس- المسرحية العالمية/ج٢- ص١٨١

(٢) نيكول، الارادايس- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢١٣.

(٣) انظر:فارجاس، لويس- المرشد إلى فن المسرح/الدراما- ت:أحمد سلامة محمد-الألف كتاب الثانية - الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٨٦/٩٤- ص١٤٦.

١/ ٣/ ٢- والواقع أن الكوميديا الفرنسية على مشارف القرن الثامن عشر، كانت تتهيأ وباطراد للتفاعل مع المتغيرات الاجتماعية بما طرحته من نسيج مغاير لما قبلها، وذلك من ناحيتين، أولهما إنهاء عمل فرق "الكوميديا دى لارتي"، وثانيهما ظهور جيل جديد ينسج على المنوال الكلاسيكى الذى بلغ به "موليير" الذروة، فبدا لبعض المؤرخين على الأقل، تابعين لهذا الرائد ومقلدين، دون أن يأخذ فى الاعتبار حجم ما استوعبه فى تنويعاته الدرامية من المتغيرات الاجتماعية، والتفاعل معها. فمن ناحية استطاع ممثلو "الكوميديا دى لارتي" الإيطاليون، أن ينالوا كثيرا من الشهرة فى هذه الآونة، وطوروا برامجهم الفنية، فاستوعبوا أساليب ونمط الحياة فى باريس، وإن احتفظوا بالأطر الخيالية لهذه المادة، وفى الوقت نفسه منهج الارتجال فى التمثيل. وفى هذا السياق قدم لهم الموضوعات عدد من الكتاب الفرنسيين الأقل شهرة وقيمة فى تاريخ الدراما[١]، وبقيت هذه القطع التمثيلية فى المجموعة الشهيرة التى حررها الممثل "إفرستو شيرادي-Evaristo Sheradi". ولكن في ١٦٩٧ حل على أولئك الإيطاليين- فيما يقول "نيكول"- السخط الملكي، فأغلق مسرحهم[٢].

١/ ٣/ ٣- ومن ناحية ثانية وقبل انصرام القرن ظهر جيل من كتاب الكوميديا يقدم أعماله لمسارح عتيدة ك "الكوميدى فرانسيز- La comedi de Françoise" و "التياترو الإيطالي-theatre Italian"، ومنه "جان فرانسوا رجنار- 1655- 1709 Jean Francois Regnard/" الذى يذكر "فارجاس" ما تردد من أنه خليفة "موليير"، مؤكدا أن هناك مواضع تشابه فى أهدافه ومنهجه[٣]، وهو ما يكاد يذكره "نيكول" مضيفا أنه وسّع نطاق تصوير

---

(١) من أهم هؤلاء الكتاب "نلانت دى فاتوفيل-villeNolant de Fatou" و "بوستاش لنوبل- Eustache Lenoble"، و "جان بالابرات-Jean Palaprat" و "رينار- Regnard".

(٢) نيكول، ألارديس- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢١٨، وانظر: ص٢١٧.

(٣) فارجاس، لويس- المرشد إلى فن المسرح/الدراما- ص١٤٦.

الشخصيات، وزاد اهتمامه بالبيئة الاجتماعية عمقا، لاسيما بالمسائل المالية، لكنه لا يحسبه على تيار الملهاة العاطفية المرفهة، باعتباره كاتبا ضاحكا قد ينحدر فى بعض مناظره إلى مستوى الهزل، بالرغم مما يبذله من جهد فى بناء الدسيسة والعناية بالحوار. ولا يخفى على "نيكول" أن فى أعمال "ريجنار"، تأثر واضح بعصره[١]. ولعل هذا مرجع أصالته- وفق "فوجيه"- برغم محاولته تقليد "موليير"، مضيفا أنه يتمتع بقريحة كوميدية، ومرح وثاب وقدرة على السخرية، وشعره عظيم ذو مرونة وخفة لا تصدق[٢]. لكن مرجع أصالة "ريجنار" ينهل منها- فى الوقت نفسه- كتاب آخرين فى جيله، قدموا أعمالهم فى تسعينيات القرن السابع عشر، والعقد الأول من القرن الثامن عشر، فأولوا عناية بالطبقة البرجوازية وأظهروا نماذج من شخصياتها على المسرح فى مرحلة مفصلية من مراحل تطورها، وإن وجهوا لها سهام السخرية، ولاسيما بمحاولتها التشبه بالأرستقراطية، مما يسّر ظهورها في "الملهاة العاطفية" فى الصيغة الفرنسية المعروفة باسم "الملهاة المبكية" التى تعاطفت مع رؤيتها للعالم.

١/ ٣/ ٤- وظهر بجانب "ريجنار" الكاتب "فلورنت كارتون دانكورت- Florent Carton Dancurt"، الذى عنى على نحو خاص بمفارقات السلوك النابعة من محاولة رجال ونساء الطبقة البرجوازية تقليد نمط وأسلوب حياة النبلاء ومن إليهم فى الطبقة الأرستقراطية، وقدم أعمالا تشابهت عناوينها إلى حد ما مع عناوين أعمال "ريجنار"[٣]، وفى الفترة نفسها ظهرت أعمال "شارل

---

(١) نيكول، الاردايس- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢١٣.

(٢) إميل فوجيه- مدخل إلى الأدب- ص١٣٠.

(٣) إذا كان "ريجنار" كتب أعمالا مثل "المرأة المدللة- La Cquette/1695"، "لا فور سنت جيرمان- La Foire Saint Garmain/1695" و"حفل راقص- la Bal/1695" التى عاد وسماها "برجوازى من فاليز- Le Bourgeois de Falaise"، و"المقامر أو اللاعب- Le Joueue/1696" و"العاشق السرحان- Le distrait/1697" و"المفوض العام أو الذى يملك ثروة العالم- Le Legataire Universe/1708"، فإن "دانكورت"، كتب فى الفترة نفسها أعمالا تنسج من الموضوعات نفسها والأجواء النابعة من محاولات تقليد نمط =

ريفير دوفريني-Charles Riviere Dufreany"و"دافيد أوجستان دى بريو-David Augustine de Brueys" اللذين نالا قدرا من النجاح وقتئذ، ولكن لم تعد لهما إلا قيمة تاريخية[١]. وفى الفترة نفسها وإن تأخر قليلا ظهر"آلان رينيه ليساج-Alain Rene Lesage/ ١٦٦٨-١٧٤٧"، فيقدم"كرسبين منافس سيده- Crispin rival de son maitre/ ١٧٠٧"، التى يقال: إنه حذا فيها حذو"الكوميديا دى لارتي"واتجه لتحقيق أهداف أخلاقية[٢]، ويبدو أن الخادم"كرسبان"كان تنويعة على خدم"الكوميديا دى لارتي"، لكنه اكتسب- فى الوقت نفسه- طابع برجوازية العصر فى منافسة السادة وانتحال أسلوب حياتهم. كما قدم"توركاريه-Turcaret/ ١٧٠٩"التى صور فيها عالما مركبا من السادة والبرجوازية، ولكنها تخلو من أى شخصية محببة، فكلهم أوغاد وحمقي، يصطرعون على المال، والجنس فى علاقات ملتبسة، ورغم ما فيها من مناظر هزلية إلا أنها- وفق نيكول- مريرة[٣]. ولكن إن كانت تعد- وفق "فارجاس"- هجوما ماحقا ضد السلطة المتزايد لمحدثى النعمة ورجال المال ومحصلى الضرائب[٤]، فهى هجوم أيضا على السادة بما آل إليه حالهم من عهر ومجون وتفريط فى الثروة بالمقامرة، واضطرار لابتزاز الطبقة الصاعدة. وعلى هذا النحو يتكشف منظور متشائم يعجز عن التكيف مع العصر، ولذا حينما كتب"لوساج"مسرحيته التالية"طونتين-La Tontine"فى العام نفسه، لم

=الحياة الأرستقراطية، مثل"البرجوازيات العصريات- La Bourgeoisies a La Mode/1692"التى مثلت أول مرة باسم"نساء عصريات-Les Femmes Le Mode"، وبعدها"الفارس العصري-Le Chevalier a La Mode/1697"، و"البرجوازيات النبيلات-Les Bourgeoisies de qualite/١٧٠٠"التى أعاد مثلت لأول مرة باسم"عيد القرية- La Eete du Village".

(١) انظر: نيكول، الارداديس- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢١٧، وراجع ص٢١٦ مقارنة بص٢١٤،٢١٥.

(٢) نيكول، الارداديس- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢١٥،٢١٦.

(٣) نيكول، الارداديس- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢١٥.

(٤) فارجاس، لويس- المرشد إلى فن المسرح/الدراما- ص١٤٦.

يتمكن من عرضها إلا في١٧٣٢، نظرا لأسلوبها- وفق"جبور"- اللاذع بشكل فاضح[١]، وقرر فى الوقت نفسه أن يتجه إلى كتابة الرواية، فى مبادرة لا تخلو من دلالة على التسليم بعمق متغيرات الواقع، وحاجة فن المسرح إلى منظور رؤية مغاير.

(١) د.جان جبور- مقدمة(توركاريه- تأليف:لوساج) ص٦.

٢- المناخ الثقافى ومشروع الحساسية

٢/ ١/ ١- بينما يوشك أن يلملم القرن السابع عشر ذيوله، كانت الطبقة البرجوازية بما تضمه من رأسماليين كلاسيكيين، تفرز من داخلها جيل من المثقفين يعبر عنها ويصوغ فكرها وقيمها الأكثر تأثيرا فى حياتها ورؤيتها فى الوقت نفسه للعالم. فتصدر الزهد والتقشف بمسحة دينية أخلاقية، وثيقة الارتباط "بالبيورتانية- Puritanism"لتخفى نزعة التراكم الرأسمالى واعتصار جهد العمالة. وفى المقابل نظرت إلى أبناء الأرستقراطية والبلاط والكنيسة، باعتبارهم أيد لا تنتج شيئا يعوض ما ينفق للاحتفاظ بها، من خلال استيلائها على ريع الأرض، تلك النظرة التى بلورها- فى فترة لاحقة- "آدم سميث- Adam Smith/ ١٧٢٣-١٧٩٠"فى كتابه "ثروة الأمم/ ١٧٧٦"[(١)]، وبعده "دافيد ريكاردو- David Ricardo/ ١٧٧٢- ١٨٢٣"في"مبادئ الاقتصاد السياسى والضرائب/ ١٨١٧"حيث أرجع للريع الأزمات الاقتصادية[(٢)]. وقد بنى هؤلاء المثقفون رؤية الطبقة فى أشكال أقل أو أكثر تماسكا ووضوحا، وكان طبيعيا أن تستمد أفكارهم قوتها وتأثيرها فى الحياة العامة، من مواجهتها- صراحة أو ضمنا- لنسق الأفكار والقيم السائد مع الطبقة الأرستقراطية.وفى

---

(١) انظر:داونز، روبرت.ب- كتب غيرت العالم- ت:أمين سلامة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٧٧- ص٧٨.

(٢) انظر:

http://etudiantdz.com/vb/t31257.html،

وأيضا :

http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AF%D8%A7%D9%81%D9%8A%D8%AF_%D8%B1%D9%8A%D9%83%D8%A7%D8%B1%D8%AF%D9%88

هــذا الــسياق تتولــد أهميــة الكتيــب الــصغير الــذى أصــدره القــس الإنجليـزي"جيريمـى كـولير-Jeremy Collier/1650-1726"سـنة١٦٩٨ بعنوان"نظرة قصيرة فى لا أخلاقية وابتذال المسرح الإنجليزي- A short view of immorality and profaneness of the English theatre"، فوجه فيه- فيما يذكر"هوايتنج" - هجوما مريرا للكوميديا السلوكية العالية، وهز العالم المسرحي[1]، وهو الأثر الذى يؤكده"نيكول" مشيرا لما اتسم به الكتاب من صراحة[2]. وربما بدا هذا الأثر مبالغا فيه، لأن"كولير"عزف فيه على وتر الشعب والسلطات معا، بينما كان التطور فى القرن الثامن عشر يتضمن اتجاها لسخرية ألطف، وتخطيط أخلاقى علني[3].

٢/١/٢- غير أن تقدير أثر كتيب"كولير"لا يعنى أنه أدى إلى حرق الأرض تحت أقدام"الكوميديا السلوكية"، لكنه يكمن فى تجاوبه مع منظور كتلة اجتماعية صاعدة محملة فى الوقت نفسه برؤى شرائح أدنى وثيقة الصلة بها، وإن تعذر اعتبارها روادا محتملين للمسرح وقتئذ، مما يبرر القول بعزفه على"وتر الشعب". وقد تمثل هذا المنظور فى مجلة"المتفرج- The spectator"التى أسسها "جوزيف أديسون-Joseph Addison"، بما ضمته من نقاد وكتاب دراما، حاولوا بيان ما للمسرح من قيمة أخلاقية واجتماعية، ولكنهم صوروا ذلك- وفق"نيكول"- بعبارات فائقة الاتساع والتعميم، مما حوله إلى مسرح دعاية فى أوروبا الحديثة، وبدأ الناس يفكرون فى الحياة الاجتماعية تفكيرا جادا[4]،

---

(١) هوايتنج، م.فرانك- المدخل إلى الفنون المسرحية- ت:كامل يوسف وآخرون- القاهرة- دار المعرفة- ١٩٧٠ـص٧٧.

(٢) -انظر: نيكول، ألارديس- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢١٢.

(٣) انظر:لينارد، جون ولوكهارست، ماري- المرجع فى فن الدراما- ت:محمد رفعت يونس- المشروع القومى للترجمة- القاهرة- المجلس الأعلى للثقافة- ع١٠٠٤/٢٠٠٦- ص١٣٦.

(٤) نيكول، ألارديس- المسرحية العالمية/ج٢- ص١٨٣.

واعتبرت هذه المجلة ذات الطابع الفلسفى الرقيق، ممثلة للطبقة الوسطي[١]. والراجح أن المجلة لم تقصر صفحاتها على كتاب إنجليز، فقد نشر فيها "بيير كاليه تشامبلين ماريفو- Pierre Carlet de Chamblain Marivaux/1688- 1763" عديدا من المقالات عن المتفرج الفرنسي، والفيلسوف المعوز ومكتبه، ولو فى فترة حرجة من حياته، ليقتات من وراءها[٢].

٢/ ١/ ٣- ولكن ربما كانت النظرة الكامنة لرجال الكنيسة باعتبارهم جزء من القوى غير المنتجة التى تستولى على الريع، ما أدى إلى انفصال هذا الجيل من المثقفين- أمثال "دينيس ديدرو، جان جاك رسو، مونتيسكو، فولتير، كوندرسيه، دالومبير- عن الدين ورجاله، فقيل إنهم تحرروا "من ضغط الكنيسة وأوهام رجال الدين وهلوسة المشعوذين الأدعياء المخرفين.. ووجدوا أنه من العبث الاهتمام بما لا حلول له، ولا اقتناع به من أمور غيبية، وطالبوا بتجنب كل ما من شأنه خلق النزاعات والتعصب، وركزوا دراساتهم على الموضوعات المتعلقة بالمجتمع والسياسة والتاريخ[٣]. ويؤكد "مندور" الطرح نفسه، ذاكرا أن بعضا من هؤلاء انصرف عن الأدب كفن جميل يقصد لذاته، والتف لإنشاء دائرة المعارف التى غلب عليها حرية الفكر والتحلل من التقاليد ومن الدين، فكانت حركتهم فى الحقيقة حركة هدم وتمهيد للثورة الفرنسية[٤].

---

(١) انظر: نيكول، ألاردايس- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢١٢

(٢) انظر: د.رضا الجمل- مقدمة(ماريفو- التصريحات الكاذبة- ت:يوسف البدري) من المسرح العالمي- الكويت- المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب- ع٢٩٦، ٢٩٧/اكتوبر١٩٩٧- ص٨.

(٣) د.رضا الجمل- مقدمة(ماريفو- التصريحات الكاذبة- ت:يوسف البدري) ص٥.

(٤) د.محمد مندور- فى الأدب والنقد- القاهرة- لجنة التأليف والترجمة والنشر- ط٢/١٩٥٢- ص١١١.

٢/ ٢/ ١- لكن قبل أن يلج هذا الجيل من المثقفين بالملهاة العاطفية ورؤيتها للعالم، فى القرن الثامن عشر، كان"جان دى لابروبير- Jean de La Bruyere/1645- 1696"، قد أصدر كتابه"الطبائع- Les Caracteres /1688"، أى قبل كتيب"كولير"بعشرة سنين، وينتقد فيه ما اعتبره فساد مجتمع عصره، والأهم أنه تضمن فصلا بعنوان"إعمال الفكر والمسرح" يكاد يعتبر تنظيرا مبكرا للملهاة العاطفية أو الدامعة، بما انطوت عليه من حساسية أخلاقية، ووجدانية تبلغ حد اصطناع الرقة. فقد تساءل"لابروبير"بصيغة لا تخلو من استنكار:لما يحرص المرء على إخفاء ضحكه مما يضحك، وبكاءه مما يستدر منه الدموع؟ فيدير وجهه هنا وهناك، ولاسيما فى حضرة العظماء وكل من يحترمهم.ولا يعتبر التغيير الذى يعترى ملامح الوجه مع هذين الانفعالين، مما يستلزم إخفاءهما، ولا يراهما من مظاهر الضعف، كما يرى آل الرصانة والزندقة فيحرمون على أنفسهم كلا منهما [١]. وفى المسرح سواء أكان المشهد مأساويا أو هزليا، لا ينبغى إخفاء ما يقتضيه من انفعال، إذا ما أدركت النفس ما فيه من الحق ويتساءل:ألا تصل النفس إلى الحق فى كل من اللونين قبل أن تنفعل؟ أعسير إرضاؤها إلى هذا الحد؟ ألا تحتاج إلى ما يشبه الحق أيضا؟[٢]. فبهذا الأسلوب يقرن"لابروبير"بين انفعالى الضحك والبكاء، ومفهوم"إدراك الحق"الذى يعتبره علة كافية للإفصاح عنهما بوضوح، فى غير خجل أو مواربة، ولا استنكار لما يعترى ملامح الوجه من تغيير معهما.

٢/ ٢/ ٢- ويصعد"لابروبير" رؤيته، فإذا الحضور فى أبهاء المسرح مجالا لممارسة طقس يتألق فيه الجميع بإبداء ما ينطون عليه من حساسية وجدانية تجعلهم يتأثرون بما يضحك فيضحكون، وبما يحزن ويثير الشجن فيبكون، مثلما

---

(١) انظر:دى لابروبير، جان- "إعمال الفكر فى المسرح"- من كتاب(أصلان، أوديت- فن المسرح/ج١- ت:د.سامية أحمد أسعد- القاهرة- مكتبة الأنجلو المصرية- ١٩٧٠- ص٧١.

(٢) انظر:دى لابروبير، جان- "إعمال الفكر فى المسرح"- م.ن- ص٧١.

يتألقون بالحساسية الأخلاقية التى تجعلهم يلتقطون الحق وراء ما يضحك وما يبكي. فيؤكد أن الجهد الذى يبذله الإنسان فى كتم دموعه بإزاء ما يثير حزنه وأساه، والضحكة المفتعلة التى يحاول إخفاء انفعاله فيها، "يدلان بوضوح على أن الأثر الطبيعى لأقصى درجات المأساة، قد يكون أن يبكى الجميع صراحة معا عند رؤية أحدهم للآخر بلا حرج فضلا عن أننا قد نشعر بعد اتفاقنا على الاستسلام للبكاء، أن ما يدعو إلى الخوف من البكاء فى المسرح غالبا ما يكون أقل مما يدعو إلى التململ فيه[١].

٢/ ٢/ ٣- على أن "لابروير "لا يكتفى بتسويغ حالة البكاء، أو الضحك الجماعي، بهذا الشكل القائم على إدراك ما ينطوى عليه المضحك أو المبكى مما اعتبره "الحق"، ولكنه يدعو أيضا إلى نوع من المناوبة بين ما يثير الانفعالين، ضاربا صفحا عن مبدأ صفاء النوع الذى رسخته الكلاسيكية. فيأبى المأساة الخالصة التى لا تكاد تترك للمشاهد حرية التنفس والوقت اللازم لاستعادة الهدوء، وتقوده إلى الرعب عن طريق الشفقة وإلى الشفقة عن طريق الرعب وتستدر الدمع حتى الفاجعة. ويدعو فى السياق نفسه إلى تغذية المأساة بما اعتبره المشاعر الحلوة، والتصريحات الحنونة، والأحاديث الغزلية، والصور المستحبة، والكلمات المعسولة، أو المازحة أحيانا بقدر يكفى لإثارة الضحك[٢]. وعلى مستو آخر يطلب وضوح النزعة الأخلاقية فى المعالجة، بحيث ترتب المشاهد التى يصغى فيها العصاة إلى الحجة على عصيانهم، أو يدفع أحد الأشقياء حياته ثمنا- مما يؤكد المبدأ الذى سيعرف لاحقا بالعدالة الشعرية- ويستدرك فى السياق ذاته: لا يكفى أن تكون الأخلاق فى المسرح غير سيئة، ينبغى أن تكون محتشمة تهذيبية أيضا[٣]. وهكذا جسد "لابروير"- وقد

(١) دى لابروبير، جان- إعمال الفكر فى المسرح- م.ن- ص٧٢.
(٢) انظر: دى لابروبير، جان- "إعمال الفكر فى المسرح"- م.ن- ص٧٢.
(٣) دى لابروبير، جان- إعمال الفكر فى المسرح- م.ن- ص٧٢.

عمل طويلا وكيلا لوزارة الخزانة، وأمينا لمكتبة "شانتيلي" - رؤية عالم، كانت بمثابة بنية ثانوية كامنة تحت البنية المهيمنة التى تمثلت فيها رآه مجتمعا فاسدا، ولكنها ما لبثت أن أوكلت مهمات الوعظ الأخلاقى إلى أرباب فنون القول، وتصعّدت إلى مستوى الهيمنة مترافقة مع تطور الطبقة البرجوازية، ابتداء من العقد الثالث من القرن الثامن عشر، فالتقط أسلوبه الأخلاقي - وفق "فوجيه- شعراء الكوميديا وأسرفوا، وأصبح طوال خمسين عاما أسلوب كل الكتاب[1]، الذين كونوا جيل مثقفى القرن الثامن عشر.

٢/ ٣/ ١- وفى ألمانيا لم يكن المناخ الثقافى مختلفا فى العقد الأخير من القرن السابع عشر، بل راح ينهل من المعين نفسه، ويستمد أهم روافده والمؤثرات عليه من انجلترا، فتشكل ما يعرف بحركة "البيتزموس"أو"pietism"التى طاوعت طموح"البروتستنت- protestants"لتجديد الحياة الدينية والتركيز فيها اعتمادا على الإنجيل وحده.وقد تمثلت هذه الحركة فى القس"ب.ي.شبنر"الذى ألف "توق القلب إلى إصلاح الكنيسة البروتستانتية كما يرضى عنها الرب/ ١٦٧٥"، ولكنها من ناحية أخرى أكدت التسامح الدينى واحترام الإنسان وكل مخلوقات الله، مع رفض تشدد"مارتن لوثر"، مما جعلها تتوافق مع أفكار عصر التنوير[2].وامتدت"التقوية"إلى الأدب، وتجلت فى التعبير عن المشاعر الشخصية، ولاسيما التجربة الدينية، فدارت الأعمال حول الرغبة فى إعادة بناء النفس، بناء دينيا صحيحا، وهو الأمر الذى تطور إلى ما يسمى بأدب الاعترافات، ويندرج تحت السير الذاتية، فضلا عن التغزل فى الطبيعة وفى كل ذرة من ترابها، باعتبار أن جمال الطبيعة المنظمة دليلا قاطعا على وجود الله،

---

(١) فوجية، إميل- مدخل إلى الأدب- ت:مصطفى ماهر- ص٨٨.

(٢) انظر: باومان، باربارا وأوبرله، بريجيتا- عصور الأدب الألماني/تحولات الواقع ومسارات التجديد- ت:د.هبة شريف- عالم المعرفة – الكويت- المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب- ع٢٧٨/فبراير ٢٠٠٢- ص١١٧،١١٨.

وذلك مثلما فعل "برتولد هانريش بروكس- Barthold Heinirich Brockes/1680-1747"فى مجموعة قصائده"الملذات الأرضية وإرضاء الرب"الذى ظهر فى تسعة أجزاء بين"١٧٢١:١٧٤٨"، وضمنه فى النهاية مجموعة مترجمة عن كتاب الإنجليزي"أ. يونج"الذى صدر بعنوان"أفكار ليلية عن الحياة والموت والخلود"فيما بين"١٧٤٢:١٧٤٥"[(١)].

٢/ ٣/ ٢- وفى العقد الخامس من القرن الثامن عشر، ظهر تيار الحساسية"sentimentalism"فى الأدب الألماني، واستمد أهم مؤثراته- مثله مثل أدب التنوير- من فرنسا وانجلترا بصفة خاصة، لكنه من ناحية ثانية تواصل مع أدب"التقوية"، فطور ما فيه من مشاعر دينية فى تراث المسيحية وحب الغير، وتأمل مظاهر الطبيعة مهما صغرت بحب والإصغاء إلى الحالات النفسية الخاصة، فاشتهر هذا الأدب بكتابة الخطابات واليوميات وأدب الاعترافات، والتحمس للصداقة والتأثر إلى درجة البكاء. وقد عرّف"ج.ك.أدلونج"فى القاموس الذى ألفه سنة١٧٩٣ المصطلح الألمانى "empfindsamkeit"، المقابل للمصطلح الإنجليزي، تعريفا يتوافق مع الحدود العامة التى سبق أن وضعها"لابروير"الفرنسي، فيقول إنه: القدرة على أن تتكون لدى الشخص مشاعر حساسة، ويكون سريع التأثر، حساسا لكل شيء عادى أو متعدد المعاني، والقدرة على إثارة المشاعر الحساسة[(٢)].

٢/ ٣/ ٣- ويبدو الشاعر"فريدريك جوتليب كلوبشتوك- Fredrich Gottlieb Klopstock/ ١٧٢٤-١٨٠٣"الذى ولد فى عائلة من"هامبورج"مؤمنة بالحركة"التقوية"ودرس بعد الثانوية علوم الدين، واحدا

(١) انظر: باومان، باربارا وأوبرله، بريجيتا- عصور الأدب الألماني/تحولات الواقع ومسارات التجديد- ص١١٨.

(٢) انظر: باومان، باربارا وأوبرله، بريجيتا- عصور الأدب الألماني/تحولات الواقع ومسارات التجديد- ص١٢٣.

من كبار أدباء الألمان وقتئذ، الذين مثلوا تيار الحساسية بجذوره فى تيار التقوية. فقد كتب المسيح/ ملحمة أبطال١٧٤٨"، تأثر فيه بالأدب الإنجليزى خاصة "الفردوس المفقود١٦٦٧ - جون ملتون"، ولم يصف فيه أحداثا بل حالات خاصة ورؤى، بل ويتغنى فى عشرين قصيدة بخلاص الإنسان المذنب، وبالطبيعة التى تتجلى فيها الألوهية بشكل مباشر، ولذا لم يعتبرها علم الأدب ملحمة. ومن ناحية أخرى يتحول إلى أدب الحساسية مبتكرا شكل "الأود" فى القصيدة الذى يتحرر من القافية، ويقترب من حماسة وخطابة الأدب الروحي، ويدور حول الصداقة والحب، ويفيض بالحسرة والحزن والدموع سواء أكانت للألم أو للسعادة والأمل، وكلها من الحالات النفسية التى يصورها أدب الحساسية(١). وقد بلغ تأثر "كلوبشتوك" فى الحياة الثقافية، أن أسست مجموعة من الطلاب في "جوتنجن" جماعة "جوتنجر هاين/ ١٧٧١" الأدبية، واعتبرته مثلها الأعلى، وأصدروا مجلة "جوتنجر موزن ألماناخ"، وكان هدفهم تحرير الأدب الألمانى من النماذج الفرنسية السائدة فى عصر التنوير، والتأكيد على مثل عليا دينية ووطنية وأخلاقية(٢).

٢/ ٣/ ٤ - ولكن تياري "التقوية" و"الحساسية" على ما يمكن أن يكون بينهما من انفصال، واتصال مشبع بالروح الدينية والنزعة الأخلاقية، لم يمتدا إلى الربع الأخير من القرن الثامن عشر على الأقل، دون مناقضة، فقد أبت الروح الثانية التى تسكن قلب الطبقة البرجوازية إلا أن تعبر أيضا عن نفسها، ومن خلال الفنون القولية نفسها، بل وتلتمس ما يبررها من ضغوط تيار التقوية. ولقد تمثلت الروح الثانية فيما عرف بفن "الركوكو-Rococo" واتخذت أشكالا أدبية سهلة مثل "الأديل" و"الأناكرونتية" التى يقال إنها خففت الصرامة التى

---

(١) انظر: باومان، باربارا وأوبرله، بريجيتا- عصور الأدب الألماني- ص١٢٤، ١٢٥، وقارن ص١١٩.

(٢) انظر: باومان، باربارا وأوبرله، بريجيتا- عصور الأدب الألماني- ص١٢٥.

اتسمت بها الفترة التى شهدت حركة التقوية، وبداية عصر التنوير، وكان لها طابع عابث ومرح يهتم بكل ما يجلب السعادة فى الدنيا[1]. وكان شكل "الأديل" تحول إلى قبلة الإغريق القدامى، وارتبط بشعر رعاتهم وصور بهجة الحياة الريفية، مستخدما النثر والشعر وانتحل شخصيات الرعاة والعشاق والمغنين والعازفين على الفلوت، وبنى عصرا ذهبيا خارج إطار زمان ومكان الواقع التاريخي. واتجه شكل "الأناكرونتية-anachronism" الوجهة نفسها، متخذا- من القرن السادس قبل الميلاد- الشاعر "أناكريون" نموذجا يحتذيه. ويدعو هذا الشكل- الذى يعنى بالإنجليزية منافاة ظرفى الزمان والمكان- بدوره إلى النهل من متع الحياة وتمجيد الحب والنبيذ والصداقة، ويعتمد على شخصيات الرعاة، وآلهة الفن والخصب والنماء والحوريات، ويلعب فيه باكوس "إله الخصوبة والنبيذ" و آمور "إله الحب" وفينوس "ربة الجمال"، دورا كبيرا، ويعكس الإقبال الأبيقورى على الحياة، ويدور عادة فى الطبيعة الحرة الجميلة التى لم تمتد لها يد الخراب[2]. ويعتبر "يوهان بيتر أوتس/ ١٧٢٠-١٧٩٦" و "يوهان نيكولاوس جوتس/ ١٧٣٢-١٧٨١"، من أهم شعراء هذا التيار الذى تحرر من أى هدف أخلاقى او دينى أو تربوي، فضلا عن "كريستوف مارتين فيلاند/ ١٧٣٣ - ١٨١٣" الذى مال إلى الاعتدال، فرأى أن أفضل حياة لا تكون فى الزهد عن العالم، وليست فى الإقبال أيضا على الدنيا.

---

(١) باومان، باربارا وأوبرله، بريجيتا- عصور الأدب الألماني- ص١٢٠.

(٢) انظر: باومان، باربارا وأوبرله، بريجيتا- عصور الأدب الألماني- ص١٢٠:١٢٣، وهامش ص١٢٠.

٣- السمات الفنية للملهاة العاطفية

أ- تخطيط البنية وأسلوب المعالجة:

٣/ ١/ ١- لا شك أن"كولى سيبر- Colley Cibber"من الناحية التاريخية يعد أول من كتب"الملهاة العاطفية"، وأسس ملامحها الفنية التى اطردت فى الأعمال التالية، حين قدم للمسرح الإنجليزى "حيلة الحب الأخيرة/ ١٦٩٦"، وإن لم يعتبره"هوايتنج"من قادة الحركة الأدبية، ورأى أن توصله للخواتيم العاطفية قد يكون مجرد مصادفة موفقة لم يكن يقصد إليها[(١)]، بينما اقتصر"فارجاس" على تحديد هويته بوصفه ممثلا وكاتبا مسرحيا من المبشرين بالملهاة العاطفية[(٢)]، ورأى "نيكول" أنه كاتب من العامة خلافا لمعظم كتاب الكوميديا السلوكية[(٣)]. ولكن انتماء"سيبر"إلى العامة من ناحية وطائفة الممثلين المشتغلين بالعمل المسرحى من ناحية ثانية، جعله بصورة واعية أو غير واعية، مدركا لمنظور الطبقة التى ينتمى إليها، راغبا فى التعبير عنه، مميزا له فى مواجهة نوع الكوميديا السلوكية التى كان مضطرا للعمل فيها. والواقع أن"حيلة الحب الأخيرة"تؤكد بوضوح أن"الملهاة العاطفية"اعتمدت أساسا على الاستيلاء على"كوميديا السلوك"بشخصياتها المتواترة بين الطبقة الأرستقراطية وأجوائها، والخطوط الرئيسية فى حبكاتها، وفى الوقت نفسه إجراء عملية تكييف، بما يسمح بتعديل نسبى فى موقف الذروة وما يترتب عليه من مشاهد تالية ونهاية

(١) هوايتنج، م.فرانك- المدخل إلى الفنون المسرحية- ص٧٨.

(٢) فارجاس، لويس- المرشد إلى فن المسرح/الدراما- ت:أحمد سلامة محمد-الألف كتاب الثانية - الهيئة المصرية العامة للكتاب- ع٩/١٩٨٦- ص١٤٣.

(٣) نيكول، الارديس- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢١٢.

درامية. ويسمح هذا التعديل- على مستو آخر- بتفجير شحنة من المواعظ الأخلاقية، والمشاعر الدينية عن الإقرار بالذنب، والاستعداد لإصلاح الذات بالتوبة عنه، وطلب التسامح عما سلف منه وغفرانه، على نحو يكشف عن رؤية جديد للإنسان، ويؤكده مرتبطا بمشروع الحساسية.

٣/ ١/ ٢- إن"لافلس-loveless"الشخصية الرئيسية في"حيلة الحب الأخيرة"- والذى لا يخلو اسمه من دلالة على التعطل من الحب وإن ادعاه وتشدق به- يعد نموذجا لمجان العصر، هجر زوجته الجميلة الفاضلة"أماندا-Amanda" وآثر حياة العبث والخلاعة بعيدا عنها فى فرنسا، حتى أوشك أن يفلس فعاد إلى انجلترا، حيث تبدأ الملهاة بأن يعلن إلى خادمه الأثير رغبته فى أن يخوض مغامرة أخيرة، ويسأله أن يدبر له لقاءا مع إحدى الساقطات.ولكن المصادفة تقود الخادم بين يدى الزوجة الوفية، لتعلم منه ما اعتزمه زوجها، فتراها فرصة سانحة لاسترداده، وتقرر أن تتنكر فى صورة البغى المنتظر لقاءها.وفى هذا الإطار من التآمر يتولد مشهد الذروة حيث تلتقي"آماندا" مع"لافلس"الذى ما لبث أن أبدى إعجابه بها، وأنه لم يعرف فى حياته امرأة فى مثل جمالها، ولم يشعر بمثل النشوة التى أحسها معها.وبعد أن يعرب"لافلس"عن هذه المشاعر جميعا، يتولد مشهد الاكتشاف أو التعرف، حيث تفض"آماندا"تنكرها وتبدى حقيقة شخصيتها، على نحو يثير عاطفة "لافلس"ويولد مشهد التحول، إذ تنتابه نوبة من الندم ويسألها الغفران.وتبادر"أماندا"بالصفح عن زوجها وقد انخرطت فى موجة بكاء فرحا باستردادها له، وفى الوقت نفسه ينخرط هو فى موجة بكاء، وإذا بالجمهور كله يبكى معهما تأثرا بهذه النهاية السعيدة المشحونة بالشجن.

٣/ ١/ ٣- على هذا النحو ارتكزت المعالجة الجديدة للنوع القديم، على تعديل مشهد التحول ابتداء بحيث تنطوى الشخصية على إمكانة تغير موقفها

من نفسها ومن العالم حولها، فى إطار أخلاقي. فلو أن المعالجة مضت بالمادة فى طريقها المألوف في "كوميديا السلوك"، لما تصرف "لافلس" فى مشهد التحول على نحو ما فعل، بل ربما فزع فزعا شديدا من لقاء زوجته الشرعية ومعرفة شخصيتها- فيما يقول "هوايتنج" - أو ربما اندفع خارجا من المنزل ليثبت حماقته وحماقة زوجته التى ظنت أنها استرجعته. ويضيف أن النهاية السعيدة الباكية فى الملهاة العاطفية، والتى بدت ثورية فى حينها، كأنها تقرر أن تلك هى الحياة كما ينبغى لها أن تكون[1]. ويبدو تعديل التحول بما يتيح للبطل الفاسق أن يتوب، وكأنه يقوم من ناحية ثانية- فيما يرى "فارجاس" بتنسيق وربط تفكك ملهاة عودة الملكية، كما أنه يسمح بأن يعود المتفرجون إلى منازلهم، وفى قلوبهم درس خلقى جميل[2]. والواقع أن "سيبر" قد دعم طرحه الأول فى عمله الثاني "الزوج المستهتر-The careless husband /١٧٠٤"، بما بلور البنية القارة تحت عديد من تنويعات "الملهاة العاطفية الممكنة، فاعتمد فى هذا العمل أيضا على خطاطة "كوميديا السلوك"، واحتفظ بالكثير من ملامحها التقليدية، وأقحم على بنائها الدرامي- وفق "إيفانز"- عديدا من العناصر الأخلاقية والتعليمية[3]. ومن ناحية أخرى، قدم تنويعا واضحا على نموذج "أماندا"، وتنويعا مماثلا على "لافلس" فى شخصية "سير تشارلز إيزي- Charles Easy" الماجن، الذى يصيبه الندم حينما يكتشف أن وفاء زوجته له ينبعث من حب صادق، لا عن جهل بعيوبه، فصورت المسرحية- فيما يرى "نيكول"- اتجاه ملهاة الرقة، وبداية اتجاه الوعظ الأخلاقي، تصويرا جيدا[4].

---

(١) هوايتنج، م.فرانك- المدخل إلى الفنون المسرحية- ص٧٨.

(٢) فارجاس، لويس- المرشد إلى فن المسرح/الدراما- ص١٤٣.

(٣) ايفانز، ايفور- موجز تاريخ الدراما الإنجليزية- ص١٧١.

(٤) نيكول، ألارادايس- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢١٢

٣/ ٢/ ١- لقد أسس "سيبر" في "أماندا" - ولو على نحو عفوي- نموذج المرأة "الزوجة- الحبيبة" الذى أصبح أكثر ترديدا في "الملهاة العاطفية"، فهى وإن تمتعت فى التنويعات الممكنة عليه بدرجات متفاوتة من جمال الخلقة والقد وسمات الأنوثة، إلا أنها فى البدء والمنتهى تتميز بالوفاء، وبالقدرة على احتمال التغيرات التى قد تطرأ على حياتها فى صبر وأناة، وفى الوقت نفسه تتمتع بالذكاء وسعة الحيلة إن لزم الأمر فى الدفاع عن بيتها ومواجهة أى اختراقات ممكنة له، وإلى جانب ذلك تبدو حريصة على مال الأسرة، تتسامح إزاء ذلل الخيانة الذى قد ينحدر إليه رفيق حياتها، فتملك زمام نفسها ولا تنساق وراء لحظة الغضب، وإنما تنفث عنه غالبا بالدموع. ويستمد هذا النموذج الذى يصح أن يسمي "الأماندي"، كل قوته الدرامية والفكرية معا، من حضوره فى مواجهة ضده باعتباره "الأماندى المقلوب" الذى جسدته أيضا بتنكرها فيه، وهو نموذج "المرأة اللعوب" التى قد تكون بغيا، أو مجرد باحثة عن المال، توظف أنوثتها بجانب ملكاتها الذهنية للحصول عليه دون أى رادع أخلاقي، ومهما حرقت من أرض وراءها، فلا تخلو من تجسيد مفهوم الغواية المهلكة، فتمنح الوعظ الأخلاقى مبرراته ضدها بوصفها "شيطانا" أو "متلبسة بالشيطان".

٣/ ٢/ ٢- ويبدو أن التعديلات التى أجراها "سيبر" على بنية "كوميديا السلوك"، ابتداء من اللقاءات المباغتة فى مشهد التعرف أو الاكتشاف "enlightening scene" إلى النهاية الدرامية السعيدة ولو تشبعت بالبكاء والشجن، بحيث تولدت المشاهد المثيرة للمشاعر وثيقة الصلة بالعلاقات العائلية، وما تقتضيه من قيم أخلاقية ذات طبيعة دينية غالبا، بدت خطاطة نموذجية لنوع "الملهاة العاطفية" فتأكدت فى أعمال الكتاب الآخرين. فقد واصلت طريقه "مسز سنتليفر - Mrs. Cantilever /١٦٦٧- ١٧٢٣" - فيما يقول "فارجاس" - بالعمل الجيد في "الجسد

المشغول/ ١٧٠٩"و"ضربة جريئة من أجل زوجة/ ١٧١٨[(١)]. كما أنها في"المقامر- The Gamester"أحرزت نجاحا، وكشفت مساوئ المقامرة وشرورها، إذ جعلت جميع الأحداث تسترفد المواعظ والتعاليم الأخلاقية. وإذا ما كانت هذه المسرحية تصور الحبيبة التى تعد حبيبها بالزواج منه متى هجر موائد القمار، ولا تعوزها الحيلة لتلقينه الدرس الذى يشفيه من دائه، فتتنكر فى زى رجل مغرم بالقمار، ليتسنى لها اللعب معه والفوز عليه عن طريق الحيلة، حتى تجرده من صورة لها أهدتها إليه من قبل[(٢)]، فلا شك أن نموذج "أماندا"بما ينطوى عليه من ذكاء وسعة حيلة، يتكشف بوضوح وراء هذه البطلة، لتستتيب حبيبها عن داء المقامرة، كما أن خطتها يتولد عنها ذروة، تسائل فيه حبيبها عن صورتها التى أهدتها له، بينما أعدت نفسها لمواجهته بالكشف عن الظروف التى فقد فيها الصورة، أو اضطر فيها إلى التضحية بها خسرانا لمقامرة، مما يدفعه إلى إعلان الندم والتوبة، وأن يسألها الغفران.

٣/ ٣/ ١- ولا تكاد تتغير خطاطة"سبير"أيضا فى أعمال"سير ريتشارد ستيل- Sir Richard Steele or Dick steele/1672- 1729"، وإن كان يفوقه- على الأقل فى رأي"إيفانز"- فى الأهمية ككاتب درامي[(٣)]. فالعناصر المستمدة من"كوميديا السلوك"فى أعماله، لا تكاد تخفى على عين مؤرخى الدراما، كما لا تخفى عنايته بترتيب المشاهد المثيرة للمشاعر والمبررة فى الوقت نفسه للمواعظ الأخلاقية، على نحو ما يلاحظ"إيفانز"في" الجنازة أو الحزن العصري-The funeral or Grief la mode/1701[(٤)]. وفي"العاشق الكذاب،

---

(١) فارجاس، لويس- المرشد إلى فن المسرح/الدراما- ص١٤٣

(٢) انظر: ايفانز، ايفور- موجز تاريخ الدراما الإنجليزية- ص١٧٣.

(٣) انظر: ايفانز، ايفور- موجز تاريخ الدراما الإنجليزية- ص١٧١.

(٤) انظر: ايفانز، ايفور- موجز تاريخ الدراما الإنجليزية- ص١٧١.

أو صداقة السيدات- The lying lover or the ladies friendship 1703/" رغم أنه تأثر أساسا- فيما يذهب "نيكول"- بكوميديا "الكذاب" التى كتبها "بيير كورني"[(١)] من تراث الكلاسيكية الجديدة فى فرنسا. ورغم تحديده هدفه بدقة، مؤكدا أنه سيحذف من الحوار المسرحى عناصر التسلية واللهو التى لا تنبع من بساطة الفكر ومعانى الصداقة والود والشرف، إلا أن المسرحية احتفظت أيضا بعديد من العناصر المزاجية المميزة لكوميدية السلوك، رغم ما قام به من تعديل على نهايتها، لكى يضفى عليها سمات أخلاقية تربوية[(٢)].

وفي "المحبون الواعون أو يقظة العشاق- The conscious lovers / ١٧٢٢"، رغم أنه استمد الفكرة الأساسية من مسرحية "أندريا" التى كتبها "تيرنس" فى تراث الكلاسيكية القديمة، إلا أنه أجرى تغييرا شاملا على معالم الحبكة، وهجر النموذج الرومانى مع ختام الفصل الثاني، لتتلاءم مع النزعة العاطفية، مما استحال معه التعرف على الحبكة الأصلية[(٣)].

٣/ ٣/ ٢- وقد تناول ورثة الكوميديا الكلاسيكية الأصليون فى فرنسا، الموضوعات نفسها متأثرين بالضرورة بما يجرى حولهم من تغيرات فى المشهد الاجتماعي، ولكن بنمط معالجة مغاير، فإذا كانت "مسز سنتيلفر" تناولت موضوع القمار فى مسرحية "المقامر"، فقد سبق أن تناوله "ريجنار" فى مسرحيته "اللاعب-Le Joueur /١٦٩٦"، مصورا "فالير" ذلك المقامر العتيد الذى أسرف حتى فقد حبيبته "أنجليك"، وظل محروما من ميراثه إلى أن نزلت الستار. ولا شك أن هذه النهاية تطوى عقابا ودرسا أخلاقيا وفق مبدأ العدالة الشعرية، لكنها لا تكشف عما توصل إليه "نيكول" من تماثل مع

---

(١) نيكول، الارديس- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢١٢.

(٢) ايفانز، ايفور- موجز تاريخ الدراما الإنجليزية- ص١٧٢

(٣) انظر: ايفانز، ايفور- موجز تاريخ الدراما الإنجليزية- ص١٧٢.

أسلوب"استيل"[1]، ولا أسلوب"مسز سنتيلفر"التى أمكنها عن طريق الحبيبة نفسها، أن تعيد المقامر إلى جادة الحياة المتزنة، بعد أن أغرقته فى الندم ودفعته إلى التوبة. ولم يكن مبدأ"العدالة الشعرية-poetic justice"غريبا عن الحياة الأدبية، فقد نحت مصطلحه الأديب الإنجليزي"توماس رايمر"فى خاتمة الربع الأخير من القرن السابع عشر، تطبيقا على المأساة البطولية والفواجع فى كتابه"مآسى العهد الأخير / ١٦٧٨"، وكان يعنى به مكافأة المحسن ومعاقبة المسيء أو الشرير. واعتقد بعض النقاد- على الأقل- أن أرسطو"أشار له ضمنا فى كتابه"فن الشعر"عندما تحدث عن سقوط البطل التراجيدى نتيجة خطأ أو عيب فيه. ولكن ربما بدا مفهوم العدالة الشعرية رومانسيا أو مثاليا من منظور يفتقد الثقة فى عدالة الحياة وفق ما يجرى غالبا فى أحوالها، ولعل هذا ما دعا "حمادة"لتأكيد أنه لا ينطبق عليها، ويقرر من ناحية ثانية أن كثيرا من الكتاب جاهدوا ليوائموا أحداث مسرحياتهم مع هذا المفهوم الرومانسي[2]. غير أن مفهوم العدالة الشعرية على هذا النحو ينهل من معين الإحساس الديني، الذى ينهل منه مفهوم التوبة والندم، فيأخذ منه الإيمان بالعدالة الإلهية ووجوب الثقة فيها، ويدمجه- من ناحية أخرى- فى المعالجة الفنية.

٣/ ٣/ ٣- وعلى مستوآخر ربما بدا ضرب من التشابه بين"الجنازة / ١٧٠١"التى كتبها"استيل"، و"الذى يملك ثروة العالم، أو المفوض العام- Le legataire universale/ ١٧٠٨"التى كتبها "ريجنار"، ففى كليهما يتبلور وهم أن العجوز المنتظر وراثته قد توفي، ولكن شتان بعد ذلك بين العملين والأسباب التى يتخلق معها هذا الوهم، بحيث يتبدى التشابه عارضا. فحبكة"مالك ثروة العالم"تدور حول جهود"اراست"للتغلب على العقبات التى تحول بينه وبين

(١) نيكول، ألارادايس- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢١٤.
(٢) د.إبراهيم حمادة- معجم المصطلحات الدرامية- القاهرة- دار الشعب- ١٩٧١- ص١٩٩.

ثروة عمه الهرم "جيرونت" التى يتطلع إليها كثير من الوصوليين، بما فيهم بعض الأقرباء. فيغري "مدام أرجانت" البخيلة بسحب موافقتها الشكلية على تزويج ابنتها "إيزابيل" من عمه، ويقنعها بأنه سيحصل على وصية من عمه تؤول ثروتها إليه بمقتضاها. وحين يعرف أن عمه سيوصى بملغ كبير من المال لنبيل نورماندي، وآخر لابنة أخته زوجة البارون المفلس، يدفع خادمه "كرسبين" إلى التنكر فى شخصية هؤلاء ليقنع العم بقصر وصيته لصالح "ارست" نفسه. ولكن تصيب "العجوز" غفوة يخالها "اراست" موتا، قبل أن يكتب وصيته، فيتجاسر "اراست" فى مشهد الذروة على دفع "كرسبين" لينتحل دور العم أمام القاضى للإدلاء بوصيته، لكن لا تلبث أن تتضح حقيقة غفوة العجوز، الذى يقتنع بصعوبة أنه أنسى ما أبرم من أعمال قبل غفوته، فيخدع ويوافق على الوصية الزائفة. ومن هنا لا مدعاة للقول مع "نيكول" إنها اخترقت اتجاهات "استيل" وبلغت العالمية ولو أن ما فى مجالها من مرارة يفوق أى مسرحية أخرى[1]، ولكن ربما كان الإحساس بالمرارة- فى الوقت نفسه- أبلغ فى الإيحاء بالحس الأخلاقى المفتقد وراء الإمعان فى حيازة الثروة، دون تعاطف إنساني.

ب- الموضوعات الأساسية "**the principal themes**":

٤/ ١/ ١- بلغ نمط المعالجة المقرون فى الملهاة العاطفية بتغلغل المنظور الدينى الأخلاقى فى رؤية تصرفات الشخصيات ودوافعها وأهدافها، مدى ملحوظا ومرضيا معا في "يقظة العشاق"، بحيث حققت نوعا من التداخل "Intertextuality" فى أعمال أدبية أخرى للإشادة بها والتنبيه إلى فائدتها، مما يؤكد تجاوبه مع بنية فكرية مهيمنة "dominate intellectual

(١) نيكول، الارديس- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢١٤، وراجع ص٢١٥.

structure"على الوعى الإبداعى وقتذاك، وقارة فى المناخ الثقافي. فبدت المسرحية- من منظور أخلاقى بحت- فيما يقول إيفانز - جديرة بعظيم الثناء والتقدير. ويذكر فى السياق ذاته أن الروائي "هنرى فيلدنج- Henry Fielding" قد أوصى بقراءتها فى روايته "جوزيف اندروز- Joseph Andrews"على لسان القس آدمز"- وهو القس المسيحى عميق الإيمان- باعتبارها كما صرح: تحتوى على بعض القيم والأفكار الدينية التى تصلح لأن تكون مادة للوعظ[1].

٤/ ١/ ٢- ومن الواضح أن"الملهاة العاطفية"عنيت مع المنظور الأخلاقي/ الدينى الذى واجه البنية المتحللة في"كوميديا السلوك"، بمسألة"صدق- زيف"المشاعر التى تربط أفراد الأسرة، بل وتبنى الأسرة نفسها مبدئيا من خلال علاقات الحب، التى تتطور إلى زواج. وحرصت- من ناحية ثانية- على كشف الزيف والاصطناع والتنديد بهما والمعاقبة عليهما ولو بالتأنيب والتوبيخ، وفضح ما وراءهما من دوافع سواء أكانت متعلقة بالمال أو المغامرة الجنسية، فالأسرة تبنى بالحب والوفاء وتستدعى سعادتها مظاهر الحنان المتبادل النابع من صدق المشاعر. ولعل هذا ما يفسر القول بأن الملهاة العاطفية عالجت غراميات أبناء الطبقة الوسطي، فى أسلوب رومانسى شجى مفتعل من شأنه أن يستثير شفقة المتفرج ودموعه فى هدوء ولكنها غالبا ما تمتعه بالنهاية السعيدة[2]، أو أنها تدور حول الحياة اليومية للطبقة البرجوازية، وتظهر فى العادة المؤامرات التى تعقد الحبكة، ثم تحل فى النهاية لتنتهى المسرحية نهاية سعيدة بالزواج[3]. ويذكر "هوايتنج"الموضوعات نفسها باعتبار"الملهاة

(١) انظر: ايفانز، ايفور- موجز تاريخ الدراما الإنجليزية- ص١٧٣.

(٢) د.إبراهيم حمادة- معجم المصطلحات الدرامية- القاهرة- دار الشعب- ١٩٧١- ص١٥٢.

(٣) انظر: باومان، باربارا وأوبرله، بريجيتا- عصور الأدب الألماني- ص١٢٤.

العاطفية"تصور دائما العلاقة بين الوالد وابنه، ولكنه يستدعى فيها مشروع أدب الحساسية والتقوية جملة، فبجانب هذه العلاقة المركزية العلاقة بين الإنسان والطبيعة أو الكنيسة، مع تصوير الفضيلة فى صورة مثالية، والاهتمام بأن يكون للفضيلة مكافأتها وأن تفضح الرزيلة وأن تنصر آخر الأمر السعادة[١].

٤/١/٣- وفى ضوء مفهوم الأسرة البرجوازية، ومحاولة طرحه على أسس أخلاقية دينية تعلى من شأن الفضيلة سواء اقترنت بالمال أو بالسلوك الجنسى يمكن فهم عناوين المسرحيات:الجسد المشغول، والضربات الجريئة من أجل زوجة، والحيل متفاوتة الذكاء لاسترداد الزوج أو الزوجة أو المحبوب من قبضة ما يعد غواية مهلكة، والمشاعر المصطنعة بالكذب لخداع النساء والتقرب منهن باسم الحب أو الصداقة، وفى الوقت نفسه يقظة العشاق والأزواج والزوجات لما يراد بهم من اختراق بالكذب والخداع. بالإضافة إلى التنبيه لما ينبغى أن يتمتع به الأحباء من حنان أحدهما تجاه الآخر، حتى لا ينتهى أى منهما قلبا يتشوق للدفء فى مفترق الطرق، فيصبح صيدا ميسورا للصائدين والمغامرين، وذلك على نحو ما فعل"ستيل"في"الزوج الرقيق/ الحنون، أو الحمقى المثاليون- The tender husband or the accomplished fools /١٧٠٥"التى روعى فى عالمها رسوم اللياقة والرزانة، وتناول المشاكل الاجتماعية، أكثر من تصوير الشخصيات، وتدفق نوادر الحديث[٢].إلا أن"الجنازة أو الحزن العصري"التى سبقت الإشارة إليها، تعد من أكثر مسرحيات "الملهاة العاطفية"دلالة على عناية "استيل"- مثلا- بسلامة الأسرة وصدق المشاعر بين أفرادها، إذ تعتمد حبكتها أساسا على اصطناع الحيلة لاختبار مشاعر أفراد الأسرة نحو عائلها. ففيها يدعى "اللورد برامبتون"العجوز الموت ليتأكد من عواطف أهل أسرته نحوه،

---

(١) انظر: هوايتنج، م.فرانك- المدخل إلى الفنون المسرحية- ص٧٩.

(٢) انظر: نيكول، ألارادايس- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢١٣.

فاكتشف أن زوجته كانت تشى بابن ضرتها لشدة حسدها له، وتأكد فى النهاية من وفاء ابنه له وإخلاصه فى محبته[1].

٤/ ٢/ ١- ولا ريب أن مسألة المشاعر العائلية صدقا وزيفا، تتجلى أيضا في "مالك ثروة العالم" التى سبق الإشارة إليها من عمل "ريجنار" إذ أن عديدا من شخصياتها تبدى مشاعر الحب الزائف نحو العجوز "جيرونت" طمعا فى ثروته، لكن الأهم بينها ابن الأخ "ارست" الذى يبذل جهوده عناية بهذا العم، ورعاية له فى شيخوخته، لا حبا بل حرصا على أن تؤول ثروته إليه بوصية. ويبدو أن هذه الصورة تولدت بين تداعيات قانون التوريث الإقطاعى الذى منح الابن الأكبر الحق وحده فى أن يؤول إليه جميع الميراث عن والديه، وذلك حتى لا تتفتت الملكيات الكبيرة، وأعطى المالك أيضا حق إصدار وصايا بتقسيم أرضه أو بيعها، أو منحها بالهبة لمن يشاء، فيلزم ورثته بها لقرون طويلة من بعده. ولما كان هذا القانون استمر وطال الأسر البرجوازية، فقد علق عليه "آدم سميث" بوصفه القانون الأكثر إضرارا بمصالح أية أسرة كبيرة، لأنه يمنح الحق فى أن يغتنى فرد واحد منها، بينما يسوق بقية الأولاد إلى الفقر، ويودى بهم إلى مد أيديهم للسؤال[2]. ولا شك أن هذا القانون الذى شكل الواقع التاريخي، يفسر- من ناحية ثانية- تراوح المشاعر الأسرية بين الصدق والزيف حول مالك الثروة فى أى فضاء درامي، ويبرر ألاعيب الاقتتال حوله، والتقرب إليه.

٤/ ٢/ ٢- على مستو آخر تتبدى بعض العادات والتقاليد الاجتماعية بمثابة مشكلات، يعالجها كتاب الملهاة العاطفية من منظور التركيز على سلامة

---

(١) انظر: نيكول، ألارديس- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢١٢

(٢) انظر: داونز، روبرت.ب- كتب غيرت العالم- ت: أمين سلامة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٧٧- ص٧٩.

الأسرة. فقد أبدت "مسز سنتيلفر" و أبدى "ريجنار" اهتماما بالمقامرة، التى ترهف الحساسية إزاء ألوان زائفة من الانتصار أو الهزيمة، وتفضى إلى مكاسب وخسائر بلا جهد إلا جهد التحايل والخداع، بعيدا عن فعاليات الإنتاج والتسويق السلعي، وكثيرا ما تنتهى إلى تبديد ثروة الأسرة وسقوط الأرباح التى كان ينبغى أن تتجه إلى التراكم، فى أيدى المغامرين، بل وإلى التفريط فيما يعد أشياء ذات قيمة معنوية وتاريخية فى علاقات الأسرة. وأبدى "استيل" - فى السياق نفسه - اهتماما بمسألتين وثيقتى الصلة بسلامة الأسرة وحياة أفرادها هما المبارزة والزواج الجبري، بل وربطت بينهما "يقظة العشاق" فى حبكة واحدة. ففي "العاشق الكذاب" يوجه نقدا تربويا ورؤية أخلاقية إلى المبارزات التى كانت مازالت تجرى على طريقة العصور الوسطي، بين النبلاء لتصفية أبسط ما كان ينشب بينهم من خلافات، ولكنها كانت خارج اهتمام الطبقة البرجوازية[1]. ويعود "استيل" إلى تقليد المبارزات ثانية في "يقظة العشاق"، ويبدى شعور الفخر إزاء المشهد الذى يسمو فيه البطل على رغبته العارمة للدخول فى مبارزة بالسيوف بينما يلحظ "إيفانز" "أن المشهد نفسه غاية فى التزمت الأخلاقي، وإن أكد فعالية "استيل" وأتباعه فى الحد من تلك المبارزات الدموية. ولكن المسرحية من ناحية ثانية تدور حول حق الشباب فى أن يقترن بمن يحب، وإن تعارض مع رغبات الآباء والأمهات، على نحو بدت معه الحبكة - فيما يرى إيفانز" - مخيبة للآمال، مؤكدا أن "استيل" أراد أن يعزز حملته ضد الزواج الإجبارى وما يؤدى إليه من صراع ومبارزات[2]. وربما كان نقض الزواج الجبرى مخيبا للآمال من وجهة نظر السلطة الأبوية وما تراه من مصالح

---

(١) انظر: نيكول، ألارديس - المسرحية العالمية/ج٢ - ص٢١٣.

(٢) انظر: ايفانز، ايفور - موجز تاريخ الدراما الإنجليزية - ص١٧٢

ممكنة للأسرة، إلا أنه من وجهة نظر الحرص على سلامة تكوين الأسر الجديدة نفسها- من خلال علاقة الحب المركزية فى أية حبكة تنتمى إلى هذا النوع- لا يعد كذلك، لأنه يعنى بإرادة الزوجين أن يعيشا معا بالحب فى تعاطف"sympathy" متبادل، مما يُحى القيم الأخلاقية السليمة فى العلاقة بينهما، فتخلو من آفات تخريبها وتدميرها بالكراهية، والرفض المكتوم للآخر، أو بالخيانة سواء متبادلة أو من طرف واحد.

ت- الشخصيات واستراتيجية التحول الكامنة:

٥/١/١- من المجازفة الزعم بأن كتاب المسرح الإنجليزى فى هذه الآونة الممتدة بين تقديم "كولى سيبر "عمله "حيلة الحب الأخيرة" وأوائل العقد الرابع من القرن الثامن عشر، قد جرؤا على تقديم الشخصيات البرجوازية، فيما عرف بنوع "الملهاة العاطفية" وقتذاك، فمن الواضح أن الشخصيات التى سلفت الإشارة إليها من حملة الألقاب.كما أن البطلة التى قدمتها"مسز سنتيلفر "في"المقامر"، تبدى تقديرا بالغا لصورتها التى أهدتها لمن تحب، وتتخلق أزمة درامية بينها وبينه حين فرط فى هذه الصورة أثناء لعبه القمار، ولم يكن التصوير الفوتوغرافى بالطبع معروفا وقتئذ، بينما اعتاد أبناء الطبقة الأرستقراطية رعاية من يصطفونهم من الرسامين، واستعانوا بهم لاصطناع صور "البورترية-portraits"الشخصى لهم.ولكن من ناحية أخرى ينبغى ألا نغفل أن أثرياء البرجوازية اعتاد كثير منهم أن يشتروا الألقاب الاجتماعية، كما اعتادوا أن يتدربوا على نمط السلوك الراقى على نحو يقرب بينهم- فى الحالتين- وبين الأرستقراطية السائدة، وظلت البنية الفكرية والأخلاقية المميزة لهم، كامنة من تحت محاولة التقارب والمصاهرة.وعلى هذا النحو لا يمكن الجزم

سواء بانتهاء شخصيات الملهاة العاطفية فى هذه الآونة إلى الطبقة الأرستقراطية، أو إلى الشرائح العليا من البرجوازية التى جارتها فى الألقاب ونمط السلوك.

٥/ ١/ ٢- لكن المؤكد أن الكتاب فى العقود الأولى من القرن الثامن عشر، مالوا إلى فرض منظور البرجوازية الأخلاقى على مادة وشخصيات "كوميديا السلوك"، ولذا انتفض "سير جون فانبروه- Sir John Vanbrhgh/ ١٦٦٤- ١٧٢٦" وهو آخر من كتب هذا النوع، ليكتب "النكسة/ ١٧٠٧" التى قيل بوضوح إنها رد على "حيلة الحب الأخيرة" التى كتبها "سيبر" باكورة لأعمال الملهاة العاطفية. فتصور أن "السير "لا فلس" الذى اعتقدت زوجته "أماندا" أنها استردته من عالم المجون والخلاعة، وأعادته للحياة الزوجية المستقيمة، ما لبث أن عاد سيرته الأولى بعد ستة شهور [1]. كأن "فانبروة" أراد أن يعزز رؤية الطبقة الأرستقراطية لعالمها، واستحالة أن تخضع- فى الوقت نفسه- لمنظور مغاير. وقد سبق أن كتب "الزوجة الغاضبة أو المستنفرة- The Provoked Wife/ ١٦٩٧" التى وإن كان يتجه فيها إلى الريف الذى يعاديه عادة فتيان العصر من عشاق المدينة- فيما يقول "نيكول"- ويصور فيها زوجة يسيء زوجها معاملتها، ومع ذلك ظلت وفية له [2]، إلا أنها لا تعكس نغمات فكرية مغايرة لما تردد في "كوميديا السلوك"، فقد بدا موقف الزوجة فى وفائها الظاهر، موقف الساخر- وفق "إيفانز"- المتشكك تجاه معنى الفضيلة والإخلاص للزوج [3]، وفى السياق نفسه يعود ليكتب "المؤامرة- the confederacy/ ١٧٠٥" التى تعد من أكثر أعماله إباحية [4].

---

(١) انظر: هوايتنج، م.فرانك- المدخل إلى الفنون المسرحية- ص ٧٨.

(٢) نيكول، الارديس- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢١١.

(٣) ايفانز، ايفور- موجز تاريخ الدراما الإنجليزية- ص١٥٨.

(٤) انظر: ايفانز، ايفور- موجز تاريخ الدراما الإنجليزية- ص١٥٨.

٥/ ١/ ٣- وعلى هذا النحو كان المسرح الإنجليزى يشهد منذ بداية القرن الثامن عشر، ملاحاة بين رؤية البرجوازية الصاعدة للعالم بطابعها الأخلاقى ونبرتها الخطابية، ورؤية الأرستقراطية التى طالما اختزنت وتشكلت في "كوميديا السلوك" التى حاول- فى الوقت نفسه- كتاب الملهاة العاطفية، تطويع عالمها لرؤيتهم. ويبدو أن ضغط التغير فى ذائقة الجمهور الذى راح يسود دور المسرح، أو ضغط الكتاب الذين يمثلون هذا الجمهور ويعبرون عنه، قد فرض رؤيته للعالم حتى اضطر "فانبروة"، وكان نقيضا لهم، للتخلى في "الزوج المستنفر أو الغاضب- The provoked husband /١٧٠٧" ولو جزئيا عن أفكاره، إذ يعالج النموذج "الأماندى المقلوب" فى صورة زوجة مبذرة ذات نزوات، يحاول زوجها أن يقومها- وفق "نيكول"- بالتهديد بالطلاق[١]. ومن ناحية أخرى فالمراجع التى تتناول هذه الفترة من المسرح الإنجليزي، تخلو من أية إشارة إلى هوية طبقية للشخصيات في "الملهاة العاطفية" مغايرة عن هويتها في "ملهاة السلوك"، بينما كان تغير هذه الهوية فى نوع "المأساة البرجوازية" الذى تولد فى العقد الثالث، واضحا ومصحوبا بما يشبه الضجة النقدية التى أكدته فى الوقت نفسه، مما يرجح أن كتاب المأساة البرجوازية، هم الذين شجعوا من ناحية أخرى كتاب الملهاة العاطفية على صياغة أعمالهم بشخصيات الطبقة التى اتجهوا برؤيتهم للعالم إليها.

٥/ ٢/ ١- ولكن المسرح الفرنسى كان ممهدا بأعمال "ريجنار" و"لوساج" و"دانكورت" الكوميدية- على نحو ما سلف- لاستقبال "الملهاة المبكية- Comedi Larmoyante"، التى أضفت رؤية العالم البرجوازية- وقتئذ- على أهلها، الذين طالما هزأت بهم الكوميديا السابقة وتهكمت عليهم ونضحت بالمرارة أحيانا بسببهم. وفى هذا السياق ظهر "كلود نيفيل دى لاشوسيه-

(١) انظر: نيكول، الاردايس- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢١١.

Neville Claude de la Chaussee /١٦٩٢-١٧٥٤"الذى ينظر إليه عادة باعتباره مؤسس "الملهاة المبكية أو الدامعة"، إلا أن"فيليب نيركولت ديستوش- Philippe Nericault Destouches /١٦٨٠-١٧٥٤"كان قد سبقه إلى الظهور على الأقل بعمله"آنيس الكاذبة أو الفيلسوف المتزوج/ ١٧٢٧"، بينما ترجع بواكير أعمال"دى لاشوسيه"، وهي "التظاهر بعد الانسجام أو النفور المصطنع- Fausse antipathie"إلى عام ١٧٣٣. على أية حال فإن"ديستوش "تأثر بدعوة مواطنه"لابروير"، حتى قيل إنه حاول أن يقلده [١]، فكتب مجموعة من الأعمال الكوميدية قادرة على إثارة الضحك لا إخفائه، وفى الوقت ذاته الإغراق فى البكاء الجماعى دون حرج، وهو الأثر الذى عده"لابروير"طبيعيا. ولم يتردد "ديستوش" بالتبعية عن تدبيج الحجج الأخلاقية التى ينبغى أن يصغى إليها العصاة، فاكتملت لديه أركان "الملهاة المبكية".

٥/٢/ ٢- كتب"ديستوش "فى الكوميديا الدامعة أعمالا مثل ناكر الجميل والمتردد والمنقول والمبذر ولكن ربما كانت"الفيلسوف المتزوج/ ١٧٢٧"، أقواهم أثرا، وإن كانت أقلهم براعة، وما بها من اتجاه أخلاقى قوي، يبين أن المؤلفين الإنجليز قد ألهموه[٢] .ويتفق"نيكول[٣]"، و"فارجاس [٤]"، على أن"المجيد أو الكونت المغرور-Le glorieuse /١٧٣٢"تعد أفضل مسرحياته، حيث يقابل فيها بين الطبقة الأرستقراطية والبرجوازية الصاعدة، ويصور ما بينهما من صراع.أما"دى لاشوسيه"فقد كان فيما يبدو أكثر توفيقا فى علاقته بالجمهور، الذى قيل إنه اشتمل على أعداد كبيرة من النساء،فاستماله إليه واستطاع أن

---

(١) فوجيه، إميل- مدخل إلى الأدب- ص١٣٠.
(٢) انظر: نيكول، ألاردايس- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢٦٣.
(٣) نيكول، ألاردايس- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢٦٢.
(٤) فارجاس، لويس- المرشد إلى فن المسرح- ص١٤٧.

يقتفى أثر الحياة الناجحة بمسرحياته، التى اجترت على الأرجح نموذج "أماندا" بوجهيه اللذين استقرا فى المسرح الإنجليزي. وتعتبر (صاحب الفكرة المسبقة أو الكره العصري-Le Prejuge a la mode /١٧٣٥)، التى يمجد فيها فضائل زوجة صابرة، نموذجا يمثل أعماله[١]، ويكشف فى الوقت نفسه تأثره بالنموذج "الأماندي" الذى أسسه "كولى سيبر" فى انجلترا. غير أن "دى لاشوسيه" عنى بوضوح بالبرجوازيين، لا الأمراء والملوك، وارتكز على عناصر العاطفة المرفهة بشكل واضح. كما أن أعماله التى أشبعت- فيما يرى "نيكول"- حاجة أحس بها الجمهور المعاصر له، ترددت بين المضحك والمفجع[٢]. وهذا ما يتفق معه "فوجيه"، ذاكرا أن أعماله إذا حملت محمل الكوميديا سميت "ملهاة دامعة"، وإذا حملت محمل المأساة، كانت "تراجيديا برجوازية"، ومنوها- من ناحية ثانية- إلى ما اعتبره خطأ كتابتها شعرا، خاصة بالبحر السكندرى الفرنسى الذى كان مألوفا كتابة تراجيديات القرن السابع عشر به. فيرى أن الملوك ومن إليهم من أمراء تتطلب عظمة تعبيرهم هذا الضرب من الشعر، وبالتبعية بدا أمرا يستعصى على التصديق أن يتكلم به البرجوازيون[٣]. ويذكر "رشدي" أن أعمال "دى لا شوسيه" لم تختلف عن شبيهاتها فى انجلترا، إلا فى أنها مكتوبة نظما[٤].

٥/ ٣/ ١- على أية حال، إذا كان ثمة شك فى انتماء شخصيات "الملهاة العاطفية" أو "الملهاة الدامعة" ولاسيما فى انجلترا بواكير القرن الثامن عشر، إلى

---

(١) انظر: فارجاس، لويس- المرشد إلى فن المسرح- ص١٤٧، ومن أعمال "دى لاشوسيه": "التظاهر بعد الانسجام أو النفور المصطنع-La fausse antipathie/1733"، "ميلاني- Me Lanie/1741"، "مدرسة الأمهات- L'ecole les meres/1744"، "المربية- La gouvernate/1747"، "رجل الأقدار- L'homme de fortune/1751".

(٢) نيكول، ألاردايس- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢٦٣.

(٣) فوجيه، إميل- مدخل إلى الأدب- ص١٣٠،١٣١.

(٤) د.رشاد رشدي- نظرية الدراما- القاهرة- مكتبة الأنجلو المصرية- ١٩٩٢- ص١٠٦.

الطبقة البرجوازية، فالراجح أن هذا الانتماء أصبح حقيقة فى أواخر العقد الثالث من القرن الثامن عشر، وامتد بالتبعية إلى آخر القرن، حيث أصبح النوع نفسه أحد جذور الميلودراما. وقد تمتعت هذه الشخصيات دائما- لاسيما الرئيسية منها فى العمل الدرامي- بما يعتبر استراتيجية التحول، رغم أن أدبيات التنظير والنقد تناولتها عادة بوصفها نمطية وثابتة، وقسمتها فى ثنائية أخيار طيبين أو أفاضل، وأشرار مكروهين أو أرزال. وفى هذا السياق يدمغها"حمادة"بالافتعال، لأنها إما طيبة جدا وإما شريرة جدا[1]، كما تراها "باربارا باومان"و "بريجيتا أوبرله"فى صيغتها الألمانية، ذات طبيعة أحادية، فهى تكون إما طيبة أو شريرة، ذكية أو حمقاء، جميلة أو قبيحة، ولا وجود لشخصية خارج هذه الثنائية[2].

٥/ ٣/ ٢- ويلمح القاموس الأدبى إلى علاقة التقسيم الثنائى للشخصيات بالحبكة، بقوله"إن حبكاتها تعنى عادة بتورط ثنائى طيب على نحو لا يصدق، من الطبقة الوسطي، وتؤكد الرثاء والمواساة بدلا من الفكاهة[3]. ولكن"دائرة المعارف البريطانية"تشير فى مقالتها عن"الملهاة العاطفية"، إلى استراتيجية التحول التى تمر بها الشخصيات الرئيسية بالغة الطيبة، فى تضاعيف تورطها، على أساس الفلسفة التى عاصرتها عن البشر. فإن كانت هذه الشخصيات خيرة ومفرطة الطيبة، إلا أنها قابلة للانقياد وراء النموذج السيئ الذى يضللها، ولا تلبث أن تنجذب مرة أخرى إلى مشاعرها النبيلة وتستطيع أن تعيد تشكيل نفسها وترجع إلى مسار الفضيلة، وهذا ما تقبله الجمهور وقتئذ باعتباره تمثيلا صادقا للمأزق الإنساني[4]. وينتهي "أوليفر جولد سميث- Oliver

---

(١) د.إبراهيم حمادة- معجم المصطلحات الدرامية- ص١٥٢.
(٢) باومان، باربارا وأوبرله، بريجيتا- عصور الأدب الألماني- ص١٢٤.
(٣) انظر:
http://www.answers.com/topic/sentimental-comedy

(٤) انظر:
http://www.britannica.com/EBchecked/topic/534900/sentimental-comedy

Goldsmith /١٧٢٨-١٧٧٤"إلى الطرح نفسه في"مقال عن المسرح/ ١٧٧٣"وإن ركز على الشخصيات الخيرة، وألمح ضمنا إلى ما تنطوى عليه من استراتيجية تحول، بل وأضداد. فهى طيبة أو خيرة إلى أبعد الحدود، وكريمة للغاية فتنفق بإسراف أموالها المعدنية على المسرح، ولديها وفرة من الحساسية والشعور، حتى لتبدو وكأنها تعرض الإحساس للبيع أو التثمين، وبالرغم من تريد الفكاهة، وإذا كان لها عيوب أو نقائص، فإن المشاهد لا يضحك فقط على ندمهم، ولكن يصفق أيضا لهم واضعا فى اعتباره طيبة قلوبهم، وبذلك فالحمق يوصى به ويقابل بالرضا، بدلا التهكم عليه والسخرية منه، كما أن الملهاة تستهدف أن تلمس آلامنا وإن خلت من وجود القوة التى تثير الشفقة حقا[1].

٥/ ٣/ ٣- والواقع أن"سميث"كان يكتب ليبرر نوعا فنيا مغايرا كان بين أهدافه نقد الملهاة العاطفية وتجاوزها فى الوقت ذاته، تعبيرا عن مرحلة أكثر نضجا فى تطور الطبقة البرجوازية، ولكنه من ناحية ثانية لم ينكر ما لاقاه النوع من نجاح جماهيرى يصفه بالعظيم، والتقط - وإن يكن بسخرية- مظاهر التحول فى الشخصيات الموسومة بالطيبة والجدية أو الرزانة، سواء بمبادراتها إلى القفز نحو الإضحاك والتهكم الساخر، أو استعداها لاقتراف الأخطاء، والاستسلام لما تنطوى عليه من نقاط ضعف ممكنة، أو إبداء تأثرها لآلام الآخرين وكأنها تعرض دوما مشاعرها للبيع والتثمين. والواقع أن كل أولئك كان يجرى وفق فلسفة العصر عن الإنسان، فقد كان إظهار العواطف- فيما

---

(١) جولد سميث، أوليفر-"مقال عن المسرح"-(أوديت أصلان- فن المسرح/ج٢) ص٢٣٦. وانظر أيضا:

http://www.ourcivilisation.com/smartboard/shop/goldsmth/theatre/،

أو انظر:

http://www.wayneturney.20m.com/goldsmithoncomedy.htm

يذكر "رشدي"- علامة على العقل السليم، ووسيلة للاحتفاظ بالصحة النفسية، ودليلا على الطبيعة الفاضلة، فإذا تألم الإنسان لآلام الآخرين فهذا معناه أنه إنسان فاضل، ومن ناحية ثانية بحاجة إلى أن يتألم بين الحين والآخر، حتى يستطيع أن يحافظ على طبيعته الفاضلة[1].

٥/ ٤/ ١- ومن ثمة لم تكن أى شخصية آلة صماء تضخ الطيبة والأفعال الخيرة، وتستمسك بالمثل العليا الأخلاقية المفترضة سواء فى الأعراف والتقاليد الاجتماعية أو الخطاب الديني، بمعزل عن الأهواء الإنسانية والغرائز وما تتطلبه من موضوعات ومناسبات للإشباع والتحقيق.ففى الأهواء الانفعالات الصاخبة والمشاعر الفائرة الجانحة معا، مما يولد الأخطاء ويعزز نقاط الضعف أو النقائص، ويبني- فى الوقت ذاته- ما يعتبر استراتيجية التحول التى تدمج بمراحل البناء الدرامى المفصلية، عبر مفهوم التورط.وعلى نحو مماثل يمكن النظر للقسم الثانى من الشخصيات، فهى ليست آلة تضخ الشر وتعانق الرذائل وتخدم الشيطان فى إخلاص أبدي، ولكن فى استراتيجية تحولها قد تباغتنا بما تنطوى عليه من الضمير الدينى الأخلاقى نفسه، الذى قد يدعوها لتوصيف ممارستها باعتبارها شرا أو رذيلة أو عيبا، فتأتيها وتنساق وراءها على نحو مؤقت وغير أصيل، مما يمهد- ثانيا- فى الوقت المناسب للتوبة عنها والندم عليها، والمطالبة بغفرانها.

٥/ ٤/ ٢- وعلى هذا النحو بدت الشخصيات فى الملهاة العاطفية أو الدامعة، فى صورة نمطية ثابتة التكوين والطباع والأخلاق، غير أنها- فى حقيقة الأمر- تنطوى جوهريا على قابلية التحول بين الأضداد، وكأنها بالفعل تحمل

(١) د.رشاد رشدي- نظرية الدراما- ص٩٩، ١٠٠.

قلبين فى جوفها، كل منهما يشدها إليه. فتقلع عن مطاوعة أهوائها، وعن الانسياق وراء غرائزها بما يحى ضميرها الأخلاقي، وتفارق هذا الضمير نفسه بشكل عابر ومؤقت لتنساق وراء أهوائها وإشباع غرائزها، ذاكرة مطالب جسدها، فتقترف حالئذ ما يحلو لها من أخطاء، وقد تعيش ضربا من الحيرة والتردد بين الطرفين متشككة فى كليهما. ولكنها تبقى فى جميع الأحوال واعية بالضمير الأخلاقي، غافيا كان أو يقظا، لتجعله قيد التأهب ليصوغ التحول ويبنى مفاجآت البناء الدرامى ويبررها فى آن معا. والواقع أن إمكانة تحول الشخصيات ترتكز إلى رؤية فكرية فى ذلك العصر تؤكد- وفق"رشدي"- أن الإنسان خير بطبيعته، فإذا أتى شرا فمردّه إلى الظروف الاجتماعية أو عجزه عن الاستماع إلى صوت قلبه، ولذا فالشرير يمكن إصلاحه أو تربيته فى لحظة واحدة أحيانا إذا تيقظت فيه طبيعته الكامنة[١]. وتتجلى أصالة الخير فى الطبيعة الإنسانية، فى قابلية التوبة والندم، والاستعداد الدائم لطلب الصفح والغفران عمّ تقترف من أخطاء أو ذنوب. مما يفسر قول"هوايتنج"بأن هذه مسرحيات تثبت أن الإنسان خير فى جوهره، وأنها خلافا لما درجت عليه الملاهى الكلاسيكية لا تستهدف إصلاح المجتمع بإبراز الرزيلة فى صورة مضحكة، ولكن تحاول تحقيق الغرض نفسه بعرض الفضيلة فى صورة جذابة[٢].

٥/ ٤/ ٣- ولا غرو أن الضمير الأخلاقى اليقظ، ما دعا "إيفانز"- ولو بشكل ضمني- ليرى الملهاة العاطفية وقد أفسحت لمشاعر الشفقة ورقة الشعور، مساحة عريضة على عكس نزعة التشاؤم، والتشكك فى طبيعة الدوافع

(١) د.رشاد رشدي- نظرية الدراما- ص٩٩.

(٢) هوايتنج، م.فرانك- المدخل إلى الفنون المسرحية- ص ٧٩.

البشرية، التى اتصفت بها كوميديا السلوك أثناء عصر إحياء الملكية[1]. فيقظة الضمير وربما ادعائها بشكل دائم فى الخطاب الأيديولوجى لهذا النوع الدرامي، منحت البرجوازية- بينما تخرج من حيز الكمون الذى فرض عليها إبان حقبة عودة الملكية أو فرضته على نفسها، واعية بوجودها فى المشهد الاجتماعي- الأمل فى هيمنتها على الدوافع البشرية، بل وإمكانية تجاوز الشر وتغيير مساره بالتوبة والندم، والاغتسال بالحزن ولو بغزارة الدمع، من الانغماس فى وهاد الرذيلة ومطاوعة الأهواء، إلى عالم الفضائل التى تعمق الثقة فى الذات، فتتفتح بتفاؤل على المستقبل.

ث- واقعية المزج بين الأنواع:

٦/ ١/ ١- ولكن لما كانت شخصيات الملهاة العاطفية أو الدامعة، تبنى جوهريا باستراتيجية التحول القائمة على وجود قلبين تحت ضلوع البرجوازي، فإن النغمة الشعورية التى انبثقت من المعالجة الفنية، ضربت صفحا عن مبدأ صفاء النوع، وتقلبت بدورها بين النغمة المفعمة بالأسى والحزن أو الشجن ذات الطابع التراجيدي، ونغمة البهجة والفرح ذات الطابع الكوميدي، وربما آثر الكتاب نغمات الحزن والأسى فتبكى ملاهيهم الجمهور، على نغمة البهجة التى قد تفجره بالضحك طربا. ولا شك أن هذا التقلب بين النغمات الشعورية فى النسيج الفني، كان وراء صعوبة تصنيف أعمال واحد مثل "دى لاشوسيه" على سبيل المثال، فكانت تحتمل- فيما يقول "فوجيه" "أن تكون ملهاة عاطفية أو دامعة، وتحتمل أن تكون تراجيديا برجوازية[2]، مما يؤكد أن لها من كلا النغمتين

(١) ايفانز، ايفور- موجز تاريخ الدراما الإنجليزية- ص١٧١.

(٢) فوجية، إميل- مدخل غلى الأدب- ص١٣٠.

حظ وافر، حتى فى العمل الواحد.ولعل هذا المزج والتداخل بين النغمتين ما دعا"جولدسميث"، إلى أن يصفها بالمأساة اللقيطة، ويقول" إذا سمحنا بخلق ملهاة باكية، فلدينا حق مساوٍ فى خلق مأساة ضاحكة، ونؤسس فى الشعر المرسل الدعابات والتعليقات العابرة السريعة لكل المرافقين فى الموكب الجنائزي[(١)]

٢/١/٦- ولكن هذا التراوح بين نغمتى الشجن والهزل، وإن فارق الخطاطة الكلاسيكية المتواترة على مبدأ صفاء النوع، وثيق الصلة بالذائقة الجمالية لجمهور الطبقة البرجوازية، الذى استمدت منه الشخصيات الدرامية فى هذا النوع، عبر مراحل صعوده الطبقى فى القرن الثامن عشر، كما كان وثيق الصلة بنظرته إلى الواقع المعاش وما ينطوى عليه من أضداد.فكان الجمهور مستعدا لأن يستسيغ جرعة من الملهاة، لا الكثير منها، ورضى بل وأقبل- وفق "نيكول"- على المواقف المثيرة للشفقة"Pathetic"، واندمج فى متعتها، ولكنه لم يكن مستعدا لأن يهيب بنفسه أن تتقبل صرامة المأساة، وطلب عرضا مسرحيا اعتقد أنه حياة واقعية، وأراد مسرحيات تمتلئ بالعواطف الأخلاقية، واستساغ أن يجد فيها مأساة اجتماعية ما، ولا تجاوز مستواه عسرا وتعقيدا[(٢)]. والحياة الواقعية كما تتكشف فى مواقف الحياة اليومية تعكس الدموع مع الضحكات، ونادرا ما تبلغ نغمة أحدهما أقصى مداها إلا بشكل عابر وفى لمحة خاطفة، فنسيجها العام أوضاع تثير التأمل والبسمة والتأسي، ولا تفجع النفس، ولا

(١) انظر:

http://www.ourcivilisation.com/smartboard/shop/goldsmth/theatre/

وأيضا انظر:

http://www.wayneturney.20m.com/goldsmithoncomedy.htm

(٢) نيكول، ألارديس- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢١٠، وراجع ص٢٥٧.

تشق الأشداق بالضحك، ولهذا- وفق مندور- فكر أدباء هذا القرن فى نوع جديد من المسرح سموه بالملهاة الدامعة[١]. وفى السياق نفسه يرى "نيكول"، أنه: إذا كانت المأساة سوداء والملهاة بيضاء، فالوجود العادى يظهر فى رواء رمادى محايد، ويؤكد أن الاتجاه الواقعى قوة فعالة فى القرن الثامن عشر، مهما اعتقدنا أنه كان تيارا مصطنعا لا طائل منه[٢].

٦/ ٢/ ١- ولما كان التراوح بين النغمتين المأساوية والكوميدية، أحد ملامح الذوق السائد وقتذاك، ويتأسس على تجليات الواقع المعاش فى الحياة اليومية، فلم يكن فى وسع "دينيس ديدرو-Denis Didrot/ ١٧١٣-١٧٨٤" إلا أن يتبنى التنظير لنوعين دراميين يعبران عن الطبقة البرجوازية، يقعان فى المساحة المراوغة بين الحدين الكلاسيكيين، حيث المأساة/ التراجيديا أو الملهاة/ الكوميديا، أولهما أدنى للملهاة وهو "الملهاة العاطفية أو الدامعة، وثانيهما أدنى للمأساة وهو المأساة العائلية، التى يفضل "حمادة" أن يدعوها بالدراما البلدية[٣]، ربما إيحاء بما تنطوى عليه من تجاوب مع ذوق العامة. ولكن مزج الأنواع الدرامية على هذا النحو، كان يثير القلق فى نفوس بعض- على الأقل- مفكرى القرن الثامن عشر وكتابه، الذين بدوا مشدودين إلى مبدأ صفاء النوع أو وحدة النغم فى الجمالية الكلاسيكية. فرغم اعتراف "جولد سميث"- مثلا- بأن الناس حلا لهم البكاء عند مشاهدة الملهاة العاطفية، على نحو وجدوا فيه متعة بريئة، ومن القسوة حرمانهم منها، وهذه الملهاة تؤدى غالبا وظيفتها فى التسلية

---

(١) د.محمد مندور- مقدمة(ماريفو- لعبة الحب والمصادفة- ت:د.محمود محمد قاسم) **روائع المسرح العالمي**- القاهرة- وزارة الثقافة والإرشاد القومي/الإدارة العامة للثقافة- ع١٣٦/ب.ت- ص٦، وانظر أيضا:د.محمد مندور- فى الأدب والنقد- القاهرة- لجنة التأليف والترجمة والنشر- ط/١٩٥٢/٢- ص١٣٨.

(٢) نيكول، ألارديس- المسرحية العالمية/ج٢- ص١٨٣.

(٣) انظر: د.إبراهيم حمادة- معجم المصطلحات الدرامية- ص٢٢٧.

والترفيه، غير أنه يستدرك متسائلا فى استنكار: ألا تقدر الملهاة الحقيقية على الترفية عنا أكثر؟ ألا تقدر الشخصية التى ترافقها عيوبها طوال المسرحية على إمتاعنا أكثر مما تفعل هذه المأساة اللقيطة التى يصفقون لها، لا لشيء إلا لأنها جديدة[1].

٦/ ٢/ ٢- لم يكن "جولد سميث" وحده يساوره القلق إزاء المزج بين الأنواع، فيحن لما اعتبره ملهاة حقيقية أو خالصة لا يفسدها الحس المأساوي، فقد كان "جان لى رون دالومبير D'Alembert / ١٧١٧ - ١٧٨٣" فى فرنسا، يعبر عن القلق نفسه ويبدو منجذبا للمبدأ الكلاسيكي، عنه لنسيج الحياة الواقعية كما تراءى لكتاب الأنواع الجديدة. فرغم أنه أبدى إعجابه بالملهاة الدامعة بوصفها لهوا رقيقا يمثل عيوب البشر من أمثالنا وبؤسهم، بقصد التسرية عنا أو شفائنا من عيوبنا وبؤسنا، كما تؤدى إلى أن يصير البشر مشاهدين للحياة بدلا من كونهم ممثلين فيها، فيخف ثقل الحياة وشقائها، إلا أنه- من ناحية أخرى- رأى مما يستوجب لوم كتاب هذا النوع، طريقتهم فى المزج دائما- على وجه التقريب- بين ما يؤثر وما يضحك، ويقول: إن شعورين لهما هذه الحدة وهذا الاختلاف، لم يجعلا ليكونا متجاورين، رغم أن فى الحياة بعض الظروف الغريبة التى نضحك ونبكى فيها فى آن واحد". ويتساءل على نحو لا يخلو من حيرة مستعيدا ذائقة الفصل بين الأنواع، مقابل محاكاة واقع الحياة، قائلا: إنى لأسأل عما إذا كانت كل ظروف الحياة تناسب التمثيل على المسرح؟، وعمّ إذا كان الشعور المضطرب الحائر نتيجة هذا الخلط بين الضحك والدمع، أفضل من متعة البكاء وحدها، أو متعة الضحك وحده؟[2].

---

(١) جولد سميث، أوليفر- "مقال عن المسرح"-(أوديت أصلان- فن المسرح/ج١) ص٢٣٧.

(٢) دالومبير- "خطاب إلى روسو"-(أصلان، أوديت- فن المسرح/ج١- ت: د.سامية أحمد أسعد) مكتبة الأنجلو المصرية- ١٩٧٠- ص٧٨، وراجع ص٧٧.

٦/ ٣/ ١- ويبدو أن إخلال "الملهاة العاطفية أو الدامعة، بمبدأ الفصل بين الأنواع، واتجاهها للمزج بينها أحيانا، والمجاورة أحيانا أخرى بحجة محاكاة الحياة الواقعية فى هذا الشأن، دعا فريقا من النقاد والمؤرخين لا لتساؤل مثل تساؤل "سميث" الذى يطوى حنينه إلى لما اعتبره ملهاة حقيقية، ولا لحيرة مثل حيرة "دالومبير" أمام ما يناسب أو لا يناسب المحاكاة فى الفن من الواقع، بل للطعن على جماليات النوع بما ينتزعه من سياقه التاريخى والثقافي، ويفرض عليه مفاهيم من خارجه. فإن "نيكول" الذى رأى فى مزج الأنواع دليلا على قوة اتجاه الكتاب نحو الواقعية، يعود ويرى أنهم فشلوا فى تحقيق غايتهم فشلا ذريعا، ويعلل فشلهم بعنايتهم بالوعظ، ورسم اتجاه الحوادث لتسجيل أراء أخلاقية[١]. ويذكر "حمادة" تعليلا مماثلا لما اعتبره افتقار "الملهاة العاطفية" إلى البناء الدرامى والروح الواقعية، ويستمده- فى الوقت نفسه- من رؤية الشخصيات بوصفها مفتعلة، فهى إما طيبة جدا أو شريرة جدا، ويضيف: خططت حبكاتها على أساس مناصرة الفضيلة المأزومة، ولو تم ذلك على حساب العناصر الدرامية الأخرى[٢]. وفى السياق نفسه يلغي "مندور"- ببساطة لافتة- كل ما ورد فى المراجع التاريخية عن جاذبية النوع لجمهوره المقصود به، ويقول إنه: جاء فاترا، لم يلق استجابة من الجماهير التى تلتمس فى المسرح انفعالات قوية، تخرجها من رتابة الحياة المملة بالمأساة الفاجعة، أو الملهاة الضاحكة[٣].

٦/ ٣/ ٢- غير أن السياق التاريخي/ الثقافى الذى تولدت فيه الأنواع المخلقة بين النوعين الأساسيين فى الخطاطة الكلاسيكية، كان يبرر الخلط نفسه

(١) نيكول، ألارديس- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢٥٧.

(٢) د.إبراهيم حمادة- معجم المصطلحات الدرامية- ص١٥٢.

(٣) د.محمد مندور- مقدمة(ماريفو- لعبة الحب والمصادفة- ت:د.محمود محمد قاسم) ص٦،٧.

بين النغمات الشعورية فى العمل الدرامى الواحد، وإن بدرجات متفاوتة هنا وهناك، ويرى فيه سمة جمالية، مثلما يبرر الحيرة والقلق بإزاء السمة نفسها، ووضعها بين قوسى التساؤل المقرون بالحنين لتفعيل الخطاطة الكلاسيكية. فكانت الطبقة الاجتماعية التى استهدفتها الأنواع المخلقة، هى نفسها طبقة وسطى تحاول أن تجد لها- وقد وعت وجودها المتميز- موضع قدم راسخ داخل خطاطة مجتمع تجاهد بدورها- ولو على نحو يائس- أن تحتفظ بطابعها الكلاسيكى الذى تسوده الأرستقراطية. وفى هذا السياق كان بديهيا أن يتولد خطاب أيديولوجى يستوعب الواقع المعاش بما فيه من شخصيات تنطوى جوهريا على استراتيجية تحول وتقلب بين الأضداد، وبما فيه من تراوح حينا بين المبكى والمضحك، وتداخل حينا آخر بينهما، ويستوعب- من ناحية ثانية- رؤية شخصيات أخلاقية مشربة بالعاطفة الساخنة والفائرة، ويدمج هذا كله بجماليات خاصة، ليفض- من ناحية ثالثة- هالة الوقار التى طالما أحاطت بالأرستقراطية وأسس ذوقها الجمالي، كما تجسد فى الكلاسيكية. وقد كانت جماليات الملهاة العاطفية تفقد الطبقة الأرستقراطية مشروعيتها السياسية وسلطتها على الفن، وتمهد لإزاحتها- فى الوقت المناسب- لصالح طبقة تتفتح على المستقبل مستجمعة أسباب ثقتها بنفسها وبفضائلها الكامنة فى أعماقها، وكانت تحتاج وقتا لتصبح قادرة على ممارسة النقد الذاتي، ومجاوزة الرؤية الأخلاقية لا نفيها.

٤- الامتداد وتداول الخبرات الفنية

٧/ ١/ ١- لم يكن جمهور المسرح فى أواخر القرن الثامن عشر، يختلف كثيرا عنه فى بداياته، ولم تختلف بالتبعية ذائقته الجمالية، ولذا ظل الاتجاه الدرامى السائد ينزع إلى الإغراق فى العاطفة، وإثارة مشاعر الشفقة والرثاء. ولكن استعذاب الألم يغلظ الجلد ويدعو إلى المزيد منه، ولعل هذا ما جعل كتاب تلك الفترة- فيما يقول "إيفانز"- يبالغون لحد الإفراط المستهجن فى استخدام العناصر العاطفية[1]. ولكن من ناحية ثانية كانت أوضاع الطبقة البرجوازية تشهد تحولات كيفية اقتصاديا وسياسيا، وتأهبت للثورة والانقضاض على جهاز الدولة السياسي، إما سلميا أو بالعنف الدموي. وكانت هذه اللحظة التاريخية مفصلية وتستدعى من الطبقة نفسها خطابا أيديولوجيا يستوعب الطبقات الأكثر شعبية وثيقة الارتباط بها، حتى تدمجها فى أهدافها نحو الإطاحة الجذرية باستبداد النظم الملكية السائدة، وبالطبقة الأرستقراطية وما تمتعت به من امتيازات تاريخية، باعتبار كل أولئك أهدافا قومية فى الوقت نفسه. وفى هذا السياق لم تكن "الملهاة العاطفية أو الدامعة" تلفظ أنفاسها الأخيرة مع "المأساة البرجوازية"، إلا لتندمج مع كافة الأنواع الدرامية التى أفرزت خلال القرن، فى نوع "الميلودراما" الذى أمكنه استيعاب الطبقات الدنيا من الفلاحين والعمال والرعاع والخدم، بجانب شرائحها العليا والوسطي.

٧/ ١/ ٢- ولا غرو أن يمتد أدب "الحساسية" فى ظل مناخ عام ومزاج يبرره ويستدعيه، إلى الرواية فتتخلق حالة من التأثير المتبادل بين الأنواع والأجناس،

(١) ايفانز، ايفور- موجز تاريخ الدراما الإنجليزية- ص١٨١.

فإذا كان"هنرى فيلدنج"أبدى- على نحو ما سلف- فى أعماله الروائية إعجابا ببعض مسرحيات"الملهاة العاطفية"وأوصى بقراءتها، فإن الروائي "صمويل ريتشاردسون"يتبنى فى أعماله اتجاه المسرحيات نفسها، بما انطوت عليه من إفراط فى العاطفية المرفهة، فيصدر"باميلا/ ١٧٤٠"ثم"كلاريسا/ ١٧٤٧-١٧٤٨"، ويؤكد"نيكول" أنه:منذ ذلك الحين، أخذ المسرح مادته من معين القصص الروائى بسخاء[١]، مما طرح بقوة فعل الإعداد الدرامى فى مسرحيات"الملهاة العاطفية"عن الأعمال الروائية المماثلة فى الاتجاه الفني. ولما كان المناخ والمزاج العام لم يختلف كثيرا تحت ظل البرجوازية الصاعدة فى بلدان أوروبا، فقد نمت فى الوقت نفسه فعالية الترجمة، وتبعها أو اقترن بها فعاليات الاقتباس أو الدراماتورجية التى تعيد تهيئة العمل الدرامى بما يتناسب مع خصوصية المجتمع المستقبل.وفى هذا السياق أعد الفرنسي "ديستوشس"بمهارة أعمالا من الآداب الأجنبية للمسرح الفرنسي، مثل"الوقح الغريب" عن"دون كيخوت"الأسبانية، و"طبلة الليل"عن مؤلف إنجليزي[٢]، كما أعد"جون كيللى John Kelly-"للمسرح الإنجليزى مسرحية"الفيلسوف المتزوج/ ١٧٣٢" عن مسرحية بالعنوان نفسه كتبها"ديستوسش"، وكان لها- فيما يقول"نيكول"- أثرا فى تطوير الموجة العاطفية المرفهة فى انجلترا أواخر القرن[٣].

٧/ ٢/ ١- وفى ظل المناخ العام والذوق الجمالى نفسه، أمكن لمشروع الحساسية الثقافى أن يخترق فى ألمانيا، خطط التنوير التى اعتمدت فى المسرح على المبادئ الكلاسيكية، ولاسيما الفصل بين أنواع الدراما، فوجدت الملهاة العاطفية من يتأثروا بروافدها الإنجليزية والفرنسية، واستقروا لها على مصطلح الملهاة الدامعة الفرنسي.فقد ظهرت ابتداء من العقد الخامس من القرن الثامن

(١) نيكول، الارديس- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢٥٦.
(٢) انظر:فوجيه، إميل- مدخل إلى الأدب- ص١٢٩.
(٣) نيكول، الارديس- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢٦٣.

عشر أعمال روائية ودرامية، وثيقة الصلة بأدب الحساسية سواء بخصائصها الفكرية أو الفنية، ويهيمن عليها غالبا جو الأديرة بما فيه من رهبان وراهبات، وما يكتنفه من ذكريات حياة ماضية وانقطاع الصلة بمطالب الجسد، بحثا عن خلاص ديني، وربما صيغة أخلاقية هادئة للحياة. ففى مجال المسرح قدم الشاعر "جللرت" أعمالا مثل "الراهبة المصلية" و"الراهبات الحنونات" سنة ١٧٤٥ من خلال فرقة جوالة في "لايبزج"، ولم تكن أعماله الشعرية أو القصصية بعيدة عن تيار الحساسية، ولكن تزايدت فيها الملامح نفسها شيئا فشيئا[1]. وإذا كانت الرواية الإنجليزية التى اندرجت تحت أدب الحساسية واتخذت شكل الرسائل من النوع الذى كتبه "ريتشاردسون"، صارت معينا للإعداد الدرامى فى نوع "الملهاة العاطفية"، فقد امتد الشكل الروائى نفسه ومضامينه الممكنة إلى ألمانيا، وكتبت فيه "صوفى فون لاروش" على سبيل المثال روايتها "قصة الآنسة شترنهايم"، وافترضت فيها أن "شترنهايم" كتبتها فى شكل رسائل إلى صديقتها "إميليا" بوصفها حنونا وذات أخلاق عالية[2]. وامتد النوع نفسه إلي "ميللرز"، الذى كتب فيه رواية "زيجفارت أو رواية من دير/ ١٧٧٦"، حيث يسمع "زيجفارت" بعدما أنهى حياته فى دير، اعترافات راهبة توشك أن تموت، فيتبين فيها حبيبته "ماريانا" التى لم تكتمل قصته معها، فلا يحتمل الصدمة، ولا يلبث أن يموت فى إثرها[3].

٧/ ٢/ ٢- ويبدو أن كتاب نوع "الملهاة العاطفية أو الدامعة"، تعمدوا باطراد طوال القرن أن يوظفوا عناصرها الأساسية من التماس المناسبات المختلفة للتعبير عن العواطف المتنوعة، وإثارة الشفقة بالشخصيات لما تتعرض له من محن أو مفاجآت غير مواتية، والرثاء لها، وتضفير كل أولئك فى استراتيجية

---

(١) انظر: باومان، باربارا، وأوبرله، بريجيتا- عصور الأدب الألماني- ص١٢٣،١٢٤.
(٢) انظر: باومان، باربارا، وأوبرله، بريجيتا- عصور الأدب الألماني- ص١٢٥.
(٣) انظر: باومان، باربارا، وأوبرله، بريجيتا- عصور الأدب الألماني- ص١٢٥.

التحول، حتى وصموا بالإفراط المستهجن، مما يؤكد- على مستو آخر- أنهم بلغوا بالنوع حد التشبع. ومن بين هؤلاء الكتاب "آرثر مرفي" الذى كتب "السبيل إلى الإبقاء عليه/ ١٧٦٠ [١]، وذاعت شهرة "هيو كيلى- Hugh Kelly/1739- 1777" فى المسرح الإنجليزي، و"ريتشارد كامبرلاند- Richard Cumberland /1832- 1811"[٢]، اللذين تنافسا وتمرغا مع غيرهم فى حمأة الملهاة العاطفية فى الربع الأخير من القرن الثامن عشر، بدرجات متفاوتة الشعبية، فكان "هيو" ذا نصيب وافر منها. وإذا كان "هيو" كتب عملا مثل (الرقة الزائفة- The False Delicacy/1768)، عن عدد من العشاق تمزق حناياهم مشاعر عاطفية مضطربة بسبب تعقيداتهم النفسية، ولم ينج من هياجهم العاطفي- وفق إيفانز"- حتى المشاهدون فى صالة العرض، فتحقق نجاحا عظيما[٣]، فإن "كامبرلاند" يكتب عملا مثل "مواطن الهند الغربية- The west Indian/1771" يدور حول شاب مغرم بتدبير المكائد العاطفية، ويحاول إغواء سيدة شابة، وبعد العديد من المواقف المعقدة تدفعه عواطفه المهذبة إلى الزواج من تلك السيدة، فيكتشف بالمصادفة أن زوجته وريثة واسعة الثراء، وهى- وفق "إيفانز"- إحدى المصادفات الشائعة فى عالم المسرح، وإن لم يكن لها سند من الواقع [٤]. ولكن إذا أخذ بعين الاعتبار قانون التوريث السائد وقتذاك، بما يمنحه للمورث من سلطة مطلقة فى توزيع إرثه بالهبة أحيانا والوصية لمن يشاء، لأتضح لهذه المصادفة سند من الواقع. ومن ناحية ثانية يلاحظ أن الحبيبة الوريثة فى الوقت نفسه، تنطوى على أصداء قوية من النموذج "الأماندي" ذى الطابع الملائكي، الذى أسسه "كولى سيبر" فى نوع "الملهاة العاطفية"، فإذا بها تتكشف

(١) انظر: نيكول، الارdايس- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢٥٠.
(٢) انظر: نيكول، الارdايس- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢٥٧.
(٣) انظر: ايفانز، ايفور- موجز تاريخ الدراما الإنجليزية- ص١٨٢.
(٤) انظر: ايفانز، ايفور- موجز تاريخ الدراما الإنجليزية- ص١٨٢.

مع نهاية القرن لتفرض احترامها على الشاب العابث أن يكف عن غوايتها، بل ويستعيد جوهره الطيب المهذب، فيتقدم طالبا الزواج بها، وينعمان بإرث غير منتظر كمكافأة إلهية.

مراجع بحث"الملهاة العاطفية"

أ- مراجع عربية.

١- د.إبراهيم حمادة- معجم المصطلحات الدرامية- القاهرة- دار الشعب- ١٩٧١.

٢- جان جبور- مقدمة(مسرحية"توركاريه- تأليف:آلان رينه لوساج)- من المسرح العالمي- الكويت- المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب- ع٢٢٠/ يناير١٩٨٨.

٣- د.رشاد رشدي- نظرية الدراما- مكتبة الأنجلو المصرية- ١٩٩٢.

٤- د.رضا الجمل- مقدمة(ماريفو- التصريحات الكاذبة- ت:يوسف البدري)- من المسرح العالمي- الكويت- المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب- ع٢٩٦،٢٩٧/ اكتوبر١٩٩٧.

٥- د.فاطمة موسى- سيرة الأدب الإنجليزي- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٩٧.

٦- د.محمد مندور- فى الأدب والنقد- القاهرة- لجنة التأليف والترجمة والنشر- ط٢/ ١٩٥٢.

٧- د.محمد مندور- مقدمة(ماريفو- لعبة الحب والمصادفة- ت:وزارة الثقافةاسم)- روائع المسرح العالمي- القاهرة- وزارة الثقافة والإرشاد القومي/ الإدارة العامة للثقافة- ع١٣/ ب.ت.

ب:مراجع مترجمة.

٨- إيفانز، ايفور- موجز تاريخ الدراما الإنجليزية- **الألف كتاب الثانية**- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٩٩.

٩- باومان، باربارا وأوبرله، بريجيتا- عصور الأدب الألماني/ تحولات الواقع ومسارات التجديد - ت:د.هبة شريف- **عالم المعرفة** - الكويت- المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب- ع٢٧٨/ فبراير٢٠٠٢.

١٠-فوجيه، إميل- مدخل إلى الأدب- ت:مصطفى ماهر- **الألف كتاب**- لجنة البيان العربي- إدارة الثقافة العامة بوزارة التربية والتعليم بمصر- ١٩٥٨/٢٠١.

١١-فارجاس، لويس- المرشد إلى فن المسرح/ الدراما- ت:أحمد سلامة محمد- **الألف كتاب الثانية** - الهيئة المصرية العامة للكتاب- ع٩/ ١٩٨٦.

١٢- هوايتنج، م.فرانك- المدخل إلى الفنون المسرحية- ت:كامل يوسف وآخرون- القاهرة- دار المعرفة- ١٩٧٠.

١٣- داونز، روبرت.ب- كتب غيرت العالم- ت:أمين سلامة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٧٧.

١٤- ماركس، كارل- رأس المال/ م١ج٢- ت: فالح عبد الجبار، د.غانم حمدون، د.فهد كمنفتش - موسكو- دار التقدم - ١٩٨٧.

١٥- لينارد، جون ولوكهارست، ماري- المرجع فى فن الدراما- ت:محمد رفعت يونس- المشروع القومى للترجمة - القاهرة- المجلس الأعلى للثقافة- ع١٠٠٤/ ٢٠٠٦.

١٦- دى لابروير، جان- "إعمال الفكر فى المسرح"- من كتاب(أصلان، أوديت- فن المسرح /ج١- ت:د.سامية أحمد أسعد)- القاهرة- مكتبة الأنجلو المصرية- ١٩٧٠.

١٧- جولد سميث، أوليفر-"مقال عن المسرح"-(أوديت أصلان- فن المسرح/ج٢- ت:د.سامية أحمد أسعد)- القاهرة- مكتبة الأنجلو المصرية- ١٩٧٠.

١٨- دالومبير- "خطاب إلى روسو"- (أصلان، أوديت- فن المسرح/ج١- ت:د.سامية أحمد أسعد)- مكتبة الأنجلو المصرية- ١٩٧٠.

١٩- نيكول، ألارديس- المسرحية العالمية/ ج٢- ت:د.محمود حامد شوكت- المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر/ مكتبة الانجلو المصرية- ب.ت.

ت: مواقع إلكترونية

20- http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AF%D8%A7%D9%81%D9%8A%D8%AF_%D8%B1%D9%8A%D9%83%D8%A7%D8%B1%D8%AF%D9%88

21- http://etudiantdz.com/vb/t31257.html،

22- http://www.answers.com/topic/sentimental-comedy

23- http://www.britannica.com/EBchecked/topic/534900/sentimental -comedy

24- http://www.ourcivilisation.com/smartboard/shop/goldsmth/theatre/

25- http://www.wayneturney.20m.com/goldsmithoncomedy.htm

ب- مقارنة بين الضحك والملهاة العاطفية

مقالة: أوليفر جولدسميث

ترجمة: د. سيد الإمام

هذه المقالة كتبها "أوليفر جولدسميث- Oliver Goldsmith" فى عام ١٧٧٣

والترجمة عن موقع "حضارتنا":

http://www.ourcivilisation.com/smartboard/shop/goldsmth/theatre/

أو موقع:

http://www.wayneturney.20m.com/goldsmithoncomedy.htm

المسرح مثله كمثل أشكال الترفيه الأخرى، ينطوى على طرزه وانحيازاته، وحين يتشبع الطراز بأمثلته الرفيعة، يشرع الجنس البشرى فى التطلع إلى التغير من أجل التحسين والتطور. وكانت "التراجيديا" لعديد من السنوات الترفية السائد، ولكنها أفسحت الطريق فى السنين الأخيرة للملهاة، ونبذل قصارى جهودنا وأفضلها حاليا فى هذه الأنواع الأخف من التراكيب الدرامية، حيث حلت سلسلة الأفعال المختالة، العبارات المتورمة، والتشدق غير الطبيعي، مكان التصوير الطبيعى للحماقة والضعف الإنسانيين، اللذين يكمن فيهما كل القضاة، لأن الكل يستقر فى الصورة. ولكن بينما توصف الطبيعة ممثلة بوجه مزدوج، فإما المرح أو الحزن، يجد كتابنا أنفسهم فى الضياع الذى ينسخون منه، وإننا لنناقش الآن إذا كانت الكآبة والحزن من المحتمل أن تعطى العقل ترفيها بأكثر مما يستطيع السخف الإنساني؟

لقد عرّف "أرسطو - Aristotle" الملهاة، بأنها صورة نقاط الضعف فى الطبقة الدنيا من البشرية، ليميزها عن المأساة، التى تعد معرضا لتقلب حظوظ العظماء. ولذلك حين تطمح الملهاة لإنتاج الشخصيات من الأمراء والقادة العسكريين على المسرح، فهى تتحدث فيما لا يعنيها، لما كانت الحياة الدنيا والوسطى موضوعها كلية. ولذا السؤال الرئيسى هو: هل عرض الحماقات فى وصف الحياة الدنيا والوسطي، ليس مفضلا عن عرض كوارثها؟، أو - بتعبير آخر - أيها جدير بالتفضيل؟ ملهاة الحساسية الباكية، التى تغلب على المزاج كثيرا فى الوقت الراهن، أو الملهاة الضاحكة، بل وحتى الهابطة، التى يبدو أن "سيبر - Cibber" و"فانبرو - Vanbrugh" عرضاها مؤخرا؟. وإذا استعنا بما انتهى إليه الثقاة ذوو السلطة الفكرية، فكل عظمائهم فى الفن الدرامى ليس لهم إلا رأى واحد، وتقول القاعدة التى وضعوها، إذا كانت المأساة تعرض الكوارث التى تحيق بالعظماء من الناس، فإن الملهاة يتعين أن تثير ضحكنا من خلال

الاستعراض الساخر لحماقات الطبقة الدنيا من البشر. ويصرح "بوالو- Boileau"، الذى يعد واحدا من أفضل النقاد المحدثين، إن الملهاة لن تسمح بالكرب المأسوي. وقد لا يكون لهذه القاعدة أى قيمة بدون التأسيس الأقوى فى الطبيعة، حيث تؤثر فينا كآبة القصد بقوة وعلى نحو مطلق، بقدر ما تؤثر كوارث العظماء. فحين تعرض علينا المأساة رجلا عظيما يسقط من عليائه، ويكافح ضد الاحتياج والمحنة، نشعر موقفه بالسلوك نفسه الذى نفترض أنه ينبغى أن يشعر نفسه به، وتتزايد شفقتنا فى تناسب مع الارتفاع الذى سقط منه. وعلى العكس، لا نتعاطف بشدة، مع ذلك الذى ولد فى ظروف متواضعة، ويصادف كربا عارضا، ولذا بينما نذوب رقة وشفقة إزاء حالة"بيلسريس - Belisarius"، نادرا ما نعطى ولو نصف بنس لشحاذ يقطع علينا الطريق فى الشارع، فالأول يحظى بشفقتنا، والآخر باحتقارنا. وعلى هذا النحو فالكآبة أو الكرب يعد موضوع المأساة الملائم، فينال العظماء شفقتنا ككل، ولكن الأمر ليس كذلك بالملهاة لما كان الممثلون المستخدمون فيها، يعنون بشكل أصيل أنهم يغرقون بسقوطهم، ولكن قليلا.

ومنذ كانت البداية الأولى للمسرح، جرت المأساة والملهاة فى قنوات متميزة، ولم ينتهك أى منهما منطقة نفوذ الأخرى. ورغم أن"تيرنس- Terence"كان- يبدو- الأقرب لمقاربة الانتهاك، إلا أنه كان يتوقف دائما ويتعقل، على مسافة ولو قصيرة قبل أن يصل بالتأكيد إلى ما يثير الشفقة، ومع ذلك طالما لامه قيصر وانتقده على مراودته"الملهاة المحزنة - Vis comica". وكل كتاب الملاهى فى العالم القديم استهدفوا فقط تجسيد الحماقة أو الرذيلة المضحكة، ولكن لم يقحموا شخصياتهم أبدا بين ذوى النعال الفخمة، أو يكتبوا ما دعاه"فولتير- Voltaire"، بشكل هزلى مأساة التاجر.

وعلى الرغم من هذا الوزن النسبى لثقاة النقاد والمنظرين، والممارسة العالمية خلال العصور السابقة، فإن نوعا جديدا من التراكيب الدرامية ظهر تحت اسم الملهاة العاطفية، يعرض فضائل الحياة بدلا من فضح الرذائل، ويشكل اهتمامنا بالمسرحية كآبة الكرب بدلا من عيوب البشر. وقد حظيت هذه المسرحيات الكوميدية بنجاح كبير، ربما بسبب جدتها، وأيضا بسبب تملقها الإنسان العادى بمثالبه الأثيرة.وكل الشخصيات خيرة تقريبا فى هذه المسرحيات، وكريمة إلى أبعد الحدود فتنفق بإسراف أموالها المعدنية على المسرح، ورغم ذلك تريد الفكاهة، ولديها وفرة من الحساسية والشعور.وإذا كان لها عيوب أو نقائص، فإن المشاهد لا يضحك فقط على ندمهم ولكن يصفق أيضا لهم، واضعا فى اعتباره طيبة قلوبهم، ولذلك فإن الحمق يوصى به بدلا من التهكم عليه، كما أن الملهاة تستهدف لمس آلامنا بدون قوة وجود ما يثير الشفقة حقا.وبهذا المسلك، من الراجح أن نفقد واحدا من أعظم المصادر للترفيه على المسرح، ولما كان الشاعر الهزلى يقتحم تخوم ربة الإبداع المأسوي، يترك أختها- ربة الإبداع الكوميدي- مهملة تماما.ومن هنا- على أية حال- لا سبيل لمراعاة مشاعر الآخرين، مادام يقيس شهرته بمكاسبه.

ولكن قد يقال إن المسرح يتشكل لتسلية البشر، وأن مراعاة مشاعر الآخرين قليلة الأهمية، إذا ما أشبع غايته من المتعة والترفيه، بأى وسيلة ممكنة.ولو وجد البشر البهجة فى البكاء بإزاء الملهاة، قد يكون قاسيا حرمانهم من ذلك أو من أى متعة أخرى بريئة.ولو أن هذه المسرحيات أنكرت اسم الكوميديات، وسميت رغم ذلك بأى اسم آخر، وإذا كانت مبهجة، فهى جيدة.وقد يقال إن نجاحها دليل جدارتها، وأنها فقط تختصر سعادتنا لتحرمنا وتنكر علينا مدخلا آخر للترفيه.

إن هذه الاعتراضات، على أية حال، خادعة ومراوغة بدلا من أن تكون صلبة متماسكة. صحيح أن الترفيه غاية عظيمة للمسرح، وسيسمح للمسرحيات العاطفية غالبا أن ترفه عنا وتسلينا، ولكن يظل السؤال: عم إذا كانت الملهاة الحقيقة لا تسلينا أكثر منها؟، والسؤال عمّ إذا كانت الشخصيات مدعمة فى حنايا المسرحية بسخريتها التى لم تزل مقصودة، أما كانت لتعطينا مزيدا من البهجة عن تلك المسرحيات من المأساة اللقيطة، والتى نصفق لها لمجرد أنها جديدة؟.لقد كان لى صديق يجلس بلا حرك بإزاء تلك المسرحيات العاطفية، وسألته كيف لا يكون مباليا على هذا النحو؟ كان يقول:" حقا، لما كان البطل لا يعدو أن يكون تاجرا، فلا يهمنى إذا ما كان يتحول من متجره على قمة شارع السمك، مادام لديه رصيد كاف ليفتح دكانا فى شارع"جيلز-Giles".

والاعتراض الآخر، لما كانت هذه المسرحيات سيئة التأسيس، ولذلك يتعين علينا أن نمنحها اسما آخر، إلا أن هذا لن يصلح كفاءتها. وستستمر كنوع من الإنتاج العنيد، بكل عيوب آبائه العكسيين، وستدمغ بالعقم. فإذا سمحنا بخلق ملهاة باكية، فلدينا حق مساوٍ فى خلق مأساة ضاحكة، ونؤسس فى الشعر المرسل الدعابات والتعليقات العابرة السريعة لكل المرافقين فى الموكب الجنائزي. غير أن هناك حجة وحيدة لمصلحة الملهاة العاطفية، يمكنها أن تبقيها على المسرح، بالرغم من كل ما قد يقال ضدها.فهذا النوع من بين كل الأنواع الأخرى الأكثر سهولة فى الكتابة.والقدرات التى يمكنها أن تتمخض عن روية كافية كلية لإنتاج الملهاة العاطفية.ويكفى الارتقاء بالشخصيات ولو قليلا، وتزيين البطل بشريط، أو إعطاء البطلة عنوانا، وبعد ذلك لتمنح كليهما قلبا طيبا للغاية وملابس راقية، وتؤثث مناظر جديدة للمشاهد، وتخلق مشهدا

أو اثنين لإثارة الشفقة، مع رشة من الأحاديث السوداوية الرقيقة عبر ذلك كله، ولن يكون ثمة أى شك فى أن كل النساء سيبكين، وكل الرجال سيصفقون.

ويبدو أن الفكاهة فى الوقت الراهن قد تخلت عن المسرح، ولم يعد لممثلينا الهزليين- بعد ذلك- شيء يتركونه له، سوى معطف ثمين وأغنية.إنه يعتمد على الجمهور، وما إذا كان سيطرد تلك المخلوقات المرحة المسكينة من المسرح، أو سيجلس مكتئبا بإزاء المسرحية كما يفعل فى المعبد. فليس من السهل استعادة فن بعدما خسرناه مرة، وقد لا يعدو الأمر أن يكون عقابا فقط، فلما كنا بوجودنا المتكلف صعب الإرضاء، أبعدنا الفكاهة عن المسرح، يتعين علينا إذن أن نحرم أنفسنا من فن الضحك.

ج- "استيل" والملهاة العاطفية

تأليف م.إي. هار

ترجمة: د.سيد الإمام

العنوان الأصلي: Steele and the sentimental Comedy

المؤلف: موريس إيفن هار- Maurice Even Hare

بيانات الإصدار: جامعة أكسفورد- Claredon Press -١٩٠٩.

وقد أتاحته مكتبة نيويورك العامة للنشر الإليكتروني ٢٠٠٧

هنالـك مقالـة للكاتـب الإنجليـزي "جولـد سـميث- Goldsmith"، عـن الإنتاج المسرحى فى عصره، ويمكن للكاتب عن الملهاة العاطفية أن يقتبسها فى إسهاب. ولهذا السبب، فإن هذا النوع الذى يصفه "جولد سميث" بقدر عظيم من التفكه، وإن يكن بعدالة تامة فى متن الموضوع، يعد شيئا من العسير تعريفه على نحو بالغ. وربما كان قريبا جدا منا. فإننا نعلمه جيدا بحيث نصبح قادرين على تعريفه، وكل منا يمكنه أن يتعرف عليه فى لمحة خاطفة. فإذا تعمقت فى مسرحية كتبت بعد ١٧١٠، أو نحو ذلك، ووجدت فقرة كهذه:-

الأب :أوه!! طفلتي، طفلتى (يعانقها، بينما الخادم الهزلى أو كبير الخدم الأمين يزرف الدموع الرجولية)

الطفلة : يا لنعمة السماء، أهذا ممكن؟، هل أنا أعانق أبي؟

ستعرف أنك دون حاجة لأى تعريف، قد طرقت الربيع الصادق لتلك النافورة المؤلمة من الدموع الزائفة، والبديهة الخادعة- الملهاة الدامعة- كوميديا التنهُّد والحسرة (التى تتحول إلى صرخات الفرح فى الفصل الخامس)- وهو موضوع مقالتنا، الملهاة العاطفية التى اخترعها كاتب المقالات العظيم "سير ريتشارد استيل-Sir Richard Steele".

على هذا النحو يصف "جولدسميث" الملهاة العاطفية. ولقد نوه فقط إلى ممارسة القدماء فى صناعة المأساة التى تتعامل مع سوء حظ العظيم، والملهاة التى تتعامل مع فكاهة الحياة الدنيا، والمأساة والملهاة لم تمتزجا فى أفضل العصور الكلاسيكية، بما يؤدى لإنتاج ما أسماه "فولتير- Voltaire " بمأساة التاجر:-

"وعلى الرغم من هذا الوزن النسبى لثقاة النقاد والمنظرين، والممارسة العالمية خلال العصور السابقة، فإن نوعا جديدا من التراكيب الدرامية ظهر تحت اسم الملهاة العاطفية، يعرض فضائل الحياة بدلا من فضح الرذائل،

ويشكل اهتمامنا بالمسرحية كآبة الكرب بدلا من عيوب البشر.وقد حظيت هذه المسرحيات الكوميدية بنجاح كبير، ربما بسبب جدتها، وأيضا بسبب تملقها الإنسان العادى بمثالبه الأثيرة.وكل الشخصيات خيرة تقريبا فى هذه المسرحيات، وكريمة إلى أبعد الحدود فتنفق بإسراف أموالها المعدنية على المسرح، ورغم ذلك تريد الفكاهة، ولديها وفرة من الحساسية والشعور.وإذا وكان لها عيوب أو نقائص، فإن المشاهد لا يضحك فقط على ندمهم ولكن يصفق أيضا لهم، واضعا فى اعتباره طيبة قلوبهم، ولذلك فإن الحمق يوصى به بدلا من التهكم عليه، كما أن الملهاة تستهدف لمس آلامنا بدون قوة وجود ما يثير الشفقة حقا".

على أن حجج "جولد سميث" لإثبات أن الملهاة العاطفية شكل من الترفيه الفنى غير مرغوب فيه، تعد جيدة بشكل مطلق، على حد وصفه. ولكن لنتجاوزها ونصل إلى جوهر طرحه فى مقاله، ومنه الفقرة القصيرة التالية:-

"غير أن هناك حجة وحيدة لمصلحة الملهاة العاطفية، يمكنها أن تبقيها على المسرح، بالرغم من كل ما قد يقال ضدها.فهذا النوع من بين كل الأنواع الأخرى الأكثر سهولة فى الكتابة.والقدرات التى يمكنها أن تتمخض عن روية كافية كلية لإنتاج الملهاة العاطفية.ويكفى الارتقاء بالشخصيات ولو قليلا، وتزيين البطل بشريط، أو إعطاء البطلة عنوانا، وبعد ذلك لتمنح كليهما قلبا طيبا للغاية وملابس راقية، وتؤثث مناظر جديدة للمشاهد، وتخلق مشهدا أو اثنين لإثارة الشفقة، مع رشة من الأحاديث السوداوية الرقيقة عبر ذلك كله، ولن يكون ثمة أى شك فى أن كل النساء سيبكين، وكل الرجال سيصفقون".

وهكذا وصف كل شيء- الجدية أو ثقل الظل، التملق الشامل الذى يبكى سريعا الطبيعة الإنسانية- أضواء سفلية، لا شيء متدنٍ، الكآبة اللطيفة، حب

القصة الدرامية فقط، ملهاة الأبرشيات الشعبية، وعباد الخورى بشكل هستيري، حفلات العشاء ذات الأشرطة الملونة.

وبطبيعة الحال، الدراما الإنجليزية التى كانت منذ ستين عاما قبلها، انبثقت على يد ظرفاء كتاب دراما عودة الملكية كما يسمون عادة، وكانت خالية من العاطفية كما في(الآنسة فيفى وارين)، ولم تبلغ هذه الدرجة من السخافة المملة فى الوقت نفسه.ورغم ذلك، فما يثير الدهشة كلية، أن المسح السريع للبندول الدرامي - إذا كان للمرء أن يجيز الاستعارة- يتأرجح بين دراما القسوة المشرقة، والدراما التافهة التى يتعلق فيها القلب بأطراف الأصابع أو على الأكمام.

وهذا باختصار تاريخ التطور. ففى سنة ١٦٩٨ أبدي "جريمى كولير- Jeremy Collier" الشهير، اشمئزازه من المسرح المرخص به، واقتنع ألا شيء يسعى فى إفساد العمر لأبعد مما تفعل دور التمثيل وشعراء المسرح، وفكر- كما يقول- أنه لا يمكنه استثمار وقته فى أفضل من الكتابة ضد كليهما.وقد فعلها فى كتيبه "نظرة مختصرة على فجور وعهر المسرح الإنجليزي".وكان كتيبه قطعة مذهلة من الشتائم والأضرار، لا تقاوم- وفق الأستاذ"وارد- Ward"- لا بعصبية اللغة ولا بأى عارض آخر من التربية المتدنية.وكانت كوميديا عودة الملكية بكل ما فيها من بذاءة وخسة، رد فعل طبيعي- وربما حتى ناجع- ضد مذهب التطهر "Puritanism"، الذى احتدم فى عصر "كروموبل- Cromwell".ولكن رد الفعل متى كان مغاليا فيه، يؤدى إلى رد فعل آخر يميل إلى اتجاه الحركة الأصلية، أى رد فعل مضاد. وهذا ما حدث بلا شك، حين كتب"كولير" نظرته المختصرة. إن تعبيرات التعاطف مع هجومه والموافقة عليه، جاءته من روافد عديدة، بما فيها أن الملك"وليام" سمح بالتدخل فى المسار، وهكذا أشعر غير المنتمين للنظام بالارتياح من المصادر السلطوية الأخرى التى

قد تتخذ الإجراءات ضدهم، بوصفهم معارضين سياسيا. ومع ذلك دافع عن الشعراء الهزليين رجالهم الأقدر، أمثال "دينيس - Dennis"، "فانبروه - Vanbrugh"، "درايدن - Dryden"، و"كونجريف - Congreve"، وكان الدفاع سيئا بأكثر منه عديم الفائدة. فكان لديهم أسبابا سيئة للرد والتبرير، ولم يكونوا واعين - بشكل متسرع - بما يقترفونه من مخالفات. وجاء رد الفعل قاسيا ضدهم. وأصبحت عادة المبادئ الأخلاقية على الفور "الثوب الوحيد"، وأصبح الكتاب مثل السيدة "سنتليفر - Centlivre"، متشوقين لاستعادة ذنوبهم فى الفصل الأخير. وفى ١٧٠١، كاتب المقالات "استيل - Steele" - الذى كان دائما بطل الاحتشام والأخلاقية - وضع مسرحية على المسرح، فى موضوع الأخلاق، لا للترفية غير الملائم، لتمثل مؤلف البطل المسيحى للكومنولث المسيحي، كما سمى بلادنا فى تصدير مسرحيته التالية. وكانت هذه مسرحية (الجنازة - Funeral) أو (الحزن العصري - Grief a la mode)، التى كتبت بشكل رئيسى وفق ما يود المرء أن يدعوه بترفيهية استيل الخالصة، كمعارضة لأسلوبه التعليمي. وقد أهداها إلي "إيزابيلا" كونتسة ألبيمرل، مع قصيدة مدح مميزة لفضائل الكونتيسة كزوجة. وتتضمن مقدمة صاخبة وجهها استيل لأصدقائه من الجنود (وكان مؤلفنا مسجلا فى سنة ١٦٩٤، فى فوج حرس دوق "أورموند")، وتخلص إلى السطور التالية:-

"إنه يعرف أصدقاءه الكثيرين، كلا.. يعرف من يشاهدونها، وللجندى الصديق، يدخر الشاعر".

هذا ما قيل على لسان البليغ "ويلكس - WilKes"، وحققت المسرحية نجاحا لافتا للانتباه، وأثير حولها نوع من الحيوية الجذابة، تلك الخاصية التى تتمتع بها أفضل أعمال "إستيل "الدرامية، التى بدت ضربا من الأرواح الصبيانية

الخيرة.وقد لوحظ ذلك حتى في"التقديم".كما أن ثمة إشارة إلى عروض الحيوانات والأكروبات التى كانت فى منافسة جدية مع المسرح وقتذاك، فيقول المقدم:-

"ابتلعت مع وجبات الطعام الشرهة، بينما تجلس أنت هنا/ ويمكنك بصورة طيبة أن تزود الذكاء والبديهة بالحيوية"

ولما كانت دراستنا عن "استيل "كاتبا دراميا، وليست عن مجرد الملهاة العاطفية، فإننا ينبغى أن نعطى نبذة عنه وعن مسرحياته.ولكن مكانة"استيل" فى تاريخ الدراما، تنطوى على مفارقة تثير الفضول.فأفضل أعماله أقلها أهمية، وأسوأها ما يقرأه الطلاب بعناية لأنها تمثل بالتأكيد بدايات ذلك الانحطاط فى أعمالنا من الدراما الهزلية، الذى قاد فى النهاية إلى مثل الملهاة كما عرضتها (وريث بالقانون- Heir at Law)، حيث غالى الدكتور"بانجلوس- Pangloss"فى تقييمها إلى حد كبير، وإن لم تكن على المسرح، برؤيته"أونست كنريك- Honest Kenrick"، الأيرلندى الهزلي، وقد تأثر بشدة بظروف عشيقته غير المواتية، فانفجر فى الدموع بإحساس الطبيعة النقية، وبكى "بوووه... بوووه" ، فى ترفع، إلى حد الدعوة العالمية للتضامن العاطفي.على أننا يمكن أن نميز بين أسلوبين لكاتب الدراما"استيل"، أسلوب الترفيه الخالص، والأسلوب التعليمي.فالتعليمى كان عاطفيا وسخيفا غالبا، أما الترفيهى الخالص فكان مرحا خفيف الوطء.والواقع أن الجزء الأكبر من مسرحيته(الجنازة) ينتمى إلى الأسلوب الأخير.وكتبها- فيما يقول لنا- ليخلص شخصيته من نوع من الشك، فوقعت تحت تأثيره، وباتت منشور"البطل المسيحي".وقد أعتبر عمله مخالفة تامة لما يتعين أن يكون عليه من ينتمى إلى العسكرية، ولذا تحولت النظرة إليه من اعتباره رفيقا كئيبا إلي- ووفق كلام مؤلفنا- اعتبرونى فورا رفيقا غير مقبول. لقد وجدوه مدانا بتقوى مزعجة وغير معقولة، وشعروا بقوة، أنه نوعية من الجند يمكن الاستغناء عنها.وأعادت

إليه(الجنازة) شخصيته المفقودة.وهذه المسرحية تنطوى على أجزاء من الملهاة المشرقة تماما، وتعد ككل أعمال "استيل" الدرامية هزلية لا شك فيها.وهى تعليمية إلى حد ما حتى الفصل الأخير.وعاطفية بشكل سيء فى أماكن أخرى، ولكن لا يمكن أن يقال عنها إنها ملهاة عاطفية بشكل صحيح.وهنا نورد حبكتها:-

إن "اللورد برمبتون- Brumpton"اللورد"برومبتون" نبيل عجوز متزوج من امرأة شابة جميلة، ومن المفترض أنه توفي.ولكنه كان يعانى فعليا من إغمائه، ويكتشف خادمه"تراستي- Trusty"- (واحد من الأمثلة المبكرة من الشخصيات المعروفة جيدا على المسرح الإنجليزي)- أنه مازال حيا، ولا شيء أسوأ من الإغماء فيما يبدو.ونعرف كل ذلك من خلال المحادثة بين السيد وخادمه فى الفصل الأول.

إن"تراستي"قلق على سيده، ويستغل المناسبة لتحسين الظروف، بإخفاء حقيقة اكتشافه، وبالتبعية يمكنه أن يراقب تصرف زوجته المفترض أنها تفجع لموته.ويتبنى"برمبتون"هذه الخطة وإن يكن ببعض الخشية من اعتراضات"تراستي"الجدية، التى يبررها سلوك السيدة الذى يتسم بالنفاق إزاء زوجها.إذ تكن له- فيما يبدو- مودة مزعومة، وأنها ستبتهج لموته.ويجرى الفعل بقية المسرحية، خلال أربع وعشرين ساعة، فيبقي"برومبتون" فى الخفاء يراقب تصرفات زوجته.إنها تبرر أسوأ هواجسه المشئومة، وتبتهج على نحو متوحش لموته. ونلاحظ هنا الحضور غير الواقعى لروح "كونجريف"، الذى يشرحه بكفاءة "تشارلز لامب- Charles Lamb"، ويهاجمه بسخرية بالغة كل من"هازلت-Hazlitt" و"جورج مرديث- George Meredith، ولكن بهجتها لا تصدمنا على الأقل، بل تخلق المناسبة للملهاة جد مرحة.إن السيدة"برمبتون"تخبر وصيفتها"تاتليد- Tattleaid"، بكل ما فى ماضيها من خبائث (بينما زوجها بالطبع خلف الستائر)، فتخبرها كيف أنها حرمت ابنه من

زوجته السابقة من الميراث، وكيف يبهجها أن زوجها مات بالفعل أخيرا، وكم يكون فاتنا ارتداء السواد عليه، وبعد عام من الحزن والتقاعد اللائق عن التمثيل، (هأ.. هأ.. هأ!!) يا لها من دخلة ستقدم عليها فى دار المسرح!، وكيف سيجرى كل الشباب خلف الأرملة الشابة الثرية الجميلة، وأخيرا..لكم كان من الفطنة والذكاء أن تضمن وصاية اثنتين من أجنحة قصر زوجها، جناحى السيدتين"شارلوت- Sharlot" و"هاريوت-Harriot". وتتعلق الحبكة الثانوية بعلاقتى الحب اللتين تعيشاها هاتين السيدتين بعدما أغلقت دونهما الأبواب تلك الأرملة الخسيسة، التى يتعذر أن يحببها إلينا شرها الهائل-(لا أحد يلوم"بونش- Punch" على ضربه زوجته[1]- وبذا لا يستطيعا الزواج قبل أن تسلبهما نصيبيهما.هناك- من ناحية ثانية- قرويان مخلصان واقعان فى حب "شارلوت" و"هاريوت"، أحدهما الابن المحروم من الميراث(وكم من الغريب أن تجرى هذه المصادفات!)، والآخر صديقه السيد"كامبلي- Campley"، الذى يدبر- فى النهاية- لإنقاذ السيدتين، فيجعل "شارلوت"تغادر البيت بطريقة مؤثرة بشكل كاف، ولكن بدون إمكانية ظهور كبير، فى تابوت"برومبتون"الشاغر، فى نهاية المسرحية.وفى ظل تصفيق طويل وحار، يدخل اللورد برومبتون" ويبارك العشاق، آخذا ابنه فى حضنه بحرارة بالغة.وأخيرا، يتضح أن الأرملة التى فضحت بما يكفى من قبل، كانت متزوجة من وغد مفلس، أحد الوزراء، فى فترة سابقة على زواجها باللورد "برومبتون".وأنها تزوجت الرجل النبيل لتدعم زوجها الحقيقي، الوزير، بما يمكنها الاحتيال لانتزاعه من زوجها المزعوم.وهذه الوضع من العلاقات- الذى فرض بشكل لا يحتمل فيما يبدو على الجمهور، ولم يسبق التلميح إليه من قبل- قد أنتج ليمكن اللورد"برومبتون"من إلغاء وصيته وفق تحريض زوجته

(١) "بونش- Punch"هو بطل عروض الدمى الأراجوزية فى المسرح الإنجليزي، وقد اعتاد أن يضرب زوجته المشاكسة، التى تنكد عليه حياته، على نحو ما يفعل الأراجوز فى العروض الشعبية المصرية.(المترجم)

المزعومة، والتى عملت كلية لمصلحتها، فلم تترك ولو بنسا لابنه المحروم من الميراث، اللورد"هاردي – Hardy". وفيما يبدو أن"استيل"اعتقد أنها مادامت بقيت زوجته لن يستطيع أن يكتب وصية أخرى. والراجح أن معلومات"استيل "القانونية، اقتصرت على إجراءات الديون. وعلى أية حال، لم تكن السيدة" برومبتون"زوجة مرغوبة، وفضح زواجها السابق أدى إلى التخلص الكامل منها. ولما كانت قد قذفت بالاتهام الحقير حيث الجمع الإرادى بين زوجين، فقد ركلت إلى خارج البيت، وتنفست الشخصيات الخيرة الصعداء فى ارتياح.

كلهم سعداء الآن، والشعر مرسل خيادى للغاية، والأغانى يضعها السيد"دانيال بورسيل". وبعد الأغانى يتخذ الورد"برومبتون"- فيما يمكننا أن نفترض- منتصف المسرح، ويفيض فى خطبة وعظية لطيفة عن مكارم الأخلاق، نصفها من الشعر المرسل، بينما تسدل الستار.

وكانت هذه الخاتمة، فيما يبدو، غير مملة على نحو كاف لإفساد استقبال المقطوعة الفنية، والتى كانت حتى الخاتمة جديدة وبريئة بشكل حيوى بهيج، وزاخرة بنوع من الظرف اللطيف.

لقد تمتع"أستيل"بوعى وإحساس جيد بالشخصية، وكان أصيلا بالطبع فى معالجته النساء فى المسرحية. فالسيدتان"شارلوت"و"هاريوت" امرأتان حقيقيتان، بروح معنوية عالية، صريحتان، وبالتواضع الذى لا يعد تكلفا أو تزمتا، وبهذا الضعف الأنثوى المقبول بينما الثقة مخجلة فى حسن مظهرهما، لا يصر"استيل"على امتداد تلوين لكل الشخصية، بل خططه على نحو كاف لإعطاء إحساس بالحياة والواقعية. وبعد ذلك فإن متعهد دفن الموتى، السيد"سابل-Sable""، أصيل وأكثر الشخصيات إمتاعا، ولم نذكره من قبل لصلته الهشة بالحبكة. وهنا فقرة، وفيها ينظم أتباعه- الخرس- لمراسيم الجنازة:-

سـابل: حـسنا، تعـالوا.. أنـتم الـذين سـتكونون النادبـات فى هـذا البيت..تظاهروا بالحزن، وسيروا بجواري، إننى يمكن أن أميز بينكم. هـاي.. أنت. مزيدا من الكآبة قليلا(يعد أوضاعهم) هذا الزميل لديـه نظـرة مميتـة تـضعه بالقرب من الجثة.هذا الوجـه المبطن بألواح الخشب ينبغى أن يكـون فى أعـلى درجات السلم، هذا الزميل فى فزع تقريبا، بتلـك النظرات كـما لـو كانـت مليئـة ببعض البؤس الغريـب، عـلى مـدخل الـصالة، ولـذلك.. لا.. ولكننـى سـأثبت أوضاعكم جميعا مثلي. لنتفق الآن عـلى ألا نـضحك عـلى أى استفزاز(يـضبط الوجوه) انظر هناك، هذا العفى كلب صغير حسن المنظر!، أنت وغـد جاحـد!! ألم أشفق عليك، وأخرجتك مـن خدمـة الرجـل العظـيم، وأريتـك متعـة اسـتلام الأجر؟، ألم أعطك عشرة شلنات، ثم خمسة عشر- والان عشرين لتبـدو حزينـا؟، وأعطيك المزيد، فيما أظن، لتكون الأكثر سرورا..

ومرة أخرى يقول للسيدة"جودى تراش- Goody Trash":-

"إننـى أدهـش سـيدة"جـودى تـراش"، أنـك لم تـستطعى أن تكـونى أكثـر حرصا، حين قلت لـك إننـى أريـدك مـع ابنتيـك لتكونـوا ثلاثـة عـذارى الليلـة، وتقفوا بالثياب البيضاء حول جسد سيدتى "كاثرين جريزيل"، وتعرفين بشكل خاص أنك كان ينبغى أن تعودى إلى بيتها بالقابلة، حيث ماتـت أثنـاء الـولادة، لتدفن مثل الخادمة، ولكن لم يكن ثمـة مـا يمكـن تـدبيره. حسنا سـأوجل ذلـك حتى الغد، اذهبى وانفضى الغبار عن حقيبتك وثيابك البيضاء..

ولاحقا يقول للخرس:-

من يستطيع أن يرى مثل هذه السحنة القبيحة المروعة، ولا يـصدم، ينـزعج، ويقتل كل فرحة بينما ينظر إليها؟، ولكن لا يجب أن نتلكأ.أنتم مخادعون أغبياء، التقطتهم مـن كـل حثالـة البـشرية وغـذيت تفاهـتكم الـسامية، اهتممـت بكـم،

وأعرف أننى أتحدث إليكم فى هذه اللحظة، جامدين متبلدين لأى حس بالضوضاء، المرح، أو الضحك (يشكل أفواههم بينما يمرون بجواره، ليجعلهم فى أوضاع ثابتة) هكذا.. هم لطاف.. لطاف جدا ، جدا ..

هناك مشهد جد بارع، حيث لا تستطيع الأرملة المحافظة على مظهر الحزن المربك، الذى يجب أن تتبدى فيه، لأن بعض السيدات اللائى جئن للتعاطف مع حالتها، يتحدثن بأكثر الفضائح إثارة، همسا فيما بينهن:-

(الأرملة فى أريكتها، بينما تهذى لنفسها، "تاتيلد"تقدم إلى السيدات بهدوء)

الأرملة: كم أنا مغمومة تعسة!!أوه،.. أهلا بكم، أهلا..أعزائى قاتلات الألم!!..أوه، أيمكننى أن أرقد وأموت تحت وطأة همومى الراهنة..ولكن، لم.. وكيف؟، كلا..عزيزى اللورد، عزيزى لم تحدق فى شاحبا، ومروعا بهذا الشكل؟،، يا للرب! أى خوف تعانيه تلك الزوجة المرتعدة المحطمة!!

تاتليد: كلا.. أيتها السيدة الرائعة، استرخ فى ارتياح.

(تبدو بلا عزاء ولا تسرية عنها، ولكن لا تلبث السيدات أن يناقشن فضيحة، ولا تستطيع سوى أن تتواصل معهن)

س أولى : ولكن يا مدام، ألم تسمعى ما تقوله المدينة عن هجر "فيلرت" للرجال الذين أحبوها كثيرا فى المنتزه؟، لقد شاهدوها مع "هارك"فى عربة مطهمة تجرها الجياد، بجورب حريري، وكانت تعبث بأصابعها فى باروكته على الكرسى (همسات بالمقاطعات)

س الثانية : "فيلرت- Flirt/ اللعوب"الوقحة، الصفيقة.. حتى يتم فضحها

س الثالثة : أنا تحدثت إليك فقط فى الموضوع..

س الرابعة: ولا أنا، لكن لامرأة واحدة أخرى فقط (تهمس للمرأة التالية)

س الخامسة: لا أستطيع أن أصدقه، كلا..دائما ما فكرت فيه يا مادام (تهمس للأرملة)

الأرملة : بالتأكيد..هذا مستحيل!! الوقار والرزانة شيء متزمت متخم بالادعاء! بالتأكيد، نفاق سائد بين الناس. حسنا، إننى أشكر النجوم مهما تكبدت الآلام، لا شيء يشوب سمعتي. يدهشنى أمر الرجال، لم حسبت أبدا أن"فيلرت"وسيمة، صحيح أن شكلها مقبول، وبشرتها نضرة، ولكنها بلا سمت، هيئة جذابة،.. ولا اعتقد أن امرأة تستطيع أن تستخدم جمالها بدون جاذبية الهيئة، مفاتنها تصبح خرساء، وتحتاج لأن تنطق. ولكن كيف يقودنى التشتت إلى الحديث عن الفتنة والسحر؟

وفى الحقيقة، لو أن المرء اقتبس كل تلك الفقرات التى تكشف عن"استيل"بصفته كاتبا مرحا، لنوع جديد من المسرح، فربما يعنى هذا اقتطاف نصف المسرحية تماما.ولكن من الإنصاف فقط، القول بأن هناك بعض الصفحات من الخطب الوعظية والتأثيرات العاطفية، والتى لو أخذناها فى الاعتبار واستثنينا الأجزاء المضحكة، يمكن أن يكون مبررا تقريبا احتقار"هازلت- Hazlitt" للخطب التى اتخذت شكلا دراميا.ولنوضح وجود المنحى العاطفى حتى فى هذا العمل الأول من بين مسرحيات"أستيل"، فإن اقتطافا آخر ينبغى الاستدلال به.إن"تراستي- Trusty"، خادم اللورد العجوز، يكتشف وجود"لورد"هاردي"، الابن المحروم من الميراث، فى مساكن محترمة لائقة، ويتأجج عليه بالعاطفة.وإذا بالاسم المبهج"الملهاة المبكية"، الذى أعطاه الفرنسيون لملاهيهم العاطفية، ينطبق على نحو جدير بالإعجاب على مشاهد من هذا النوع:-

تراستي: لم؟، سيدى اللورد..كان مفترضا أن أظل فى خدمة سيادتك. سيدى اللورد..لكم كبرت كثيرا، أنت صورة طبق الأصل من أبيك!، أنت هو سيدى اللورد، أنت الشخص نفسه الذى تطلع بسرور لأن يرانى فى ثيابى المزركشة كى أمضى إلى المحكمة.كنت ذلك الشخص حين كان شخصا آخر تماما مثلك.لقد قبلنى بين عدد كبير من السادة، وقال أنا كنت ابن الرجل الشجاع الذى علمه كيف يمرن ساعديه.وأتذكر أنه حملنى إلى النافذة الكبيرة، وسألنى أن أحافظ على كل أناقتى فى عينى أمك. كانت المخلوقة الشابة رفيعة الخلق، ولكم كره الخدم الشرفاء أن يروها فى المحكمة!. وقد تودد سيدى اللورد بعدها إلى السيدة الفاضلة.كانت طيبة جدا معى وهى على فراش الموت، وقالت لِيّ، اعتن يا تراستى بزيجة سيدك الثانية من أجل هذا الطفل.وأشارت بقد ما استطاعت إليك. وانخرطت فى البكاء وقلت لا ينبغى أن تموت، ولكنها ماتت يا سيدي. تركت الدنيا ولم يكن فيها أحد مثلها.اعذرنى سيدى الكريم..(يبكى ويجرى نحو سيده اللورد ويعانقه) كنت أحملك دائما بهاتين الذراعين اللذين يحتضنانك، كانتا أقوى مما هما عليه الآن، ولكن إذا مت غدا، فإنك تستحق خمسة آلاف على سبيل الهدية مني، إنها ما حصلت عليه عند عائلتي، وأنا أعيدها مع الشكر. ولكن واسفاه!! هل ترانى أعيش وأراك تريدها؟.

لقد حظيت هذه الفقرة بتقدير وإطراء "بلاكمور – Blackmore"، الذى كان من المنتظر أن يكون مصلحا لأحوال المسرح.وقد كتبت مسرحيته "الأمير آرثر/ ١٦٩٥ "قبل كتيب القس "كولير" عن المسرح الإنجليزي، ولكنها كانت موضع التهكم على خلفية حاجتها للتقدير، وأحدثت تأثيرا ضعيفا، بينما أدي "كولير" إلى ثورة.

مسرحية"استيل" التالية، "العاشق الكذاب"أو"صداقة السيدات/ ١٧٩٣"، أوشكت أن تكون أقل فطنة وإمتاعا بكثير، وأكثر عاطفية.وتعد "العاشق الكذاب" المثال الأول فى الملهاة العاطفية فى إنجلترا.والواقع أن الأستاذ"وارد- Ward"فى كتابه(تاريخ الدراما الإنجليزية)، وإن كان يلمح إلى "سيبر- Cibber"[1]، الذى اتبع بعناية فائقة ذائقة الجمهور الذى فهمه على نحو شامل، إلا أنه يرجع بتأسيس الملهاة العاطفية إلي"إستيل"، باعتباره عالج بشكل جد تحررى مسرحية(العاشق الكذاب)، ومسرحيته الأخيرة والأكثر نجاحا (العشاق الواعون)، التى كتبها لاحقا.ويقول الأستاذ"وارد":-

إن أساس الخطأ الذى يرتكب هنا، يكمن فى التشكك فى الوسائل التى تعمل بها الملهاة، كما لو أنها غير كافية لإنتاج الأثر الدرامى المنتظر.فبدلا من أن يقنع نفسه بخلق الرذيلة والحماقة الساخرة، روض المؤلف نفسه على أن يثير استجابة من انفعال الشفقة.ومثل هذه الاستجابة لم يكن من الراجح أن تكون مرفوضة فى ضوء لمسته الحنونة التى تتميز بالعطف، ولكن ملجأه إلى وسيلة مناسبة خارج نطاق مصادر الملهاة الصحيحة، يعلن الانقراض الافتراضى الوشيك لهذه النوع فى أدبنا الدرامي.

وفى موضع آخر يقول:-

وقد أقدم"استيل"، ككاتب درامي، على تخطئة الوسائل والأساليب الحقيقية للدراما الكوميدية. فافتقرت عبقريته الكوميدية الحماسة المطردة التى يتطلبها المسرح، وحسه الفنى كان جد متحمس إجمالا، بحيث تركه غير واع بعجزه عن إرضاء أغراضه الأخلاقية، من طريق السخرية التى لا تكل من الرذائل

(١) كتب"كولى سيبر"مسرحيته(حيلة الحب الأخيرة/١٦٩٦) ويعزى إليها تأسيس الملهاة العاطفية قبل ظهور كتيب كولير.

الإنسانية والحماقات التى تعد موضوعات الملهاة الصحيحة. ولذا دعا فى منحاه العاطفى إلى إعانة الفكاهة، مزودا نفسه برد الفعل ضد مناهج إثارة الضحك المشهودة والترفيه، التى حلت كجزء من رد فعل عام ضد ما أجازه عصر عودة الملكية.

ولكن لنعد إلى مسرحيته (العاشق الكذاب). لقد قدمها مسرح "درورى لين" فى ديسمبر ١٧٠٣، واستمرت لمدة ستة ليال. وكانت تعتبر فاشلة، وهى بالتأكيد مسرحية جد مملة. وقال "استيل" إنها كانت لعنة لما تنطوى عليه من تقوى، ومن الراجح جدا لو أنها أقل تهذيبا وصقلا، لأرضت الجمهور وسرته على نحو أفضل. وبعد، ومع أن هذا قد يعد سببا بسيطا، إلا أن أحد الآمال التى اعترض عليها الجمهور كثيرا تتجه إلى فقرات الشعر المرسل المروعة التى يضطر إلى حصدها بشكل غير متوقع حينما تشعر أى شخصية أنه أو أنها تستطيع أن تحسن المناسبة التى تعايشها، بما تدعوه طبقة معينة من الدعاة الدينين: "كلمات قليلة". والكلمات القليلة عند "استيل"، تعنى شيئا من هذا القبيل، فى حوار بين "لفمور – Lovmore"، والشاب "بوكويت – Bookwit":-

لفمور: لا أستطيع أن أصمد طويلا (يتخلص من التنكر) لفمور مازال يثمن صداقتك النبيلة، ويلتمس نصيبا منها. لا تدهش، ولكن دعنى أحضن كليكما، من يعيش عصرا منحطا كهذا له مثل هذه الفضيلة المتعالية.

بوكويت الشاب: أوه لفمور!، لفمور.. كيف أعبر عن فرحتى بشفائك..

وبعد ذلك، ما أن تتطلب المناسبة، يضيف فى شعر جد مرسل:-

أتضاءل تحت نشوة السرور!!

أى عون تلقاه الطبيعة الإنسانية من أدناها،

حين تصبح راحتنا نفسها، مثل عبء ثقيل؟؟

من البشاعة أن تفكر فى جمهور العامة الذى يمكنه أن يستمتع ويصفق لشيء كهذا، ولكن جمهور المسرح سرعان ما تغلب على كراهيته الأولية، وفى فترة جد قصيرة، لم يعد يحتمل أى مسرحية جديدة ما لم تكن مزينة بمثل هذه العبارات الأخلاقية المتطفلة وغير الواقعية، مصاغة فى لغة مصطنعة وغير حقيقية على حد سواء.

إن حبكة(العاشق الكذاب) قليلة الأهمية، واعتمدت فى جزئها الأكبر على مسرحية(الكذاب) التى كتبها"كورني- Corneille""، الذى استمدها بدوره من أصل أسبانى للكاتب"فرداد سوسبيكوزا". وها هى باختصار:-

"لاتين- Latine"و"بوكويت- Bookwit"، طالبان جامعيان، وقد تركا جامعة أكسفورد دون محاولة الحصول على أى درجة علمية.ويبدو أنهما يملكان قدرا هائلا من المال السائل، والحقيقة أن"بوكويت"عظيم الثراء.والمسرحية مليئة بما هو مستحيل، مما يتكتشف خلال المحادثات. إن "بوكويت"يقدم آراءه فى الحب، ويستعرض على نحو بارع ملاحظاته الأولية عن الطبيعة العاطفية للمسرحية، ويلوح بالمفتاح الرئيسى لنوع الدراما قيد المناقشة.فيقول:-

"إننى أستطيع أن أرى عندما تقسم الروح تلك الدمعة المتألقة التى تتلألأ وتخون فى الوقت نفسه القلب. الدمعة المتألقة هى الزى الذى يتبدى فيه الحب، الحب المتولد من الأمل والخوف، من البهجة والحزن".

إن حديثه لا ينحصر على أية حال وبأى معنى فى هذا النمط من الخطاب، كما أنه مسل كثيرا وعلى نحو متكرر، كما فى تقديمه للمضاجعة، الذى يعد أبعد ما يكون عن حديثه عن أمراض الحب.إن منهجه البساطة نفسها، فاختر امرأتك واخبرها بالأكاذيب التى تجنح إلى تمجيدك الذاتي. وهذا ما يفعله وبتأثير عظيم

على السيدة"بنيلوب- Penelope".فهى غريبة عنه تماما، ولكن التقى بها في"مول"، ويقدم لها خدمة صغيرة، ويشغلها بسرعة فى محادثة.يخبرها بأنه جندي، ويتفاخر بشجاعته بطريقة غاية فى الخداع والروعة معا، تلك الطريقة التى تثير إعجاب السيدة "بنيلوب" وصديقتها السيدة"فيكتوريا- Victoria".فتقول"فيكتوريا": أقسم أنه رفيق لطيف جدا"، و"كم ينطق الأشياء بسهولة ويسر".وبعد ذلك، وعند نهاية المسرحية، يتبدى وعلى نحو مطرد تحت أكثر الأضواء سخرية، سواء للسيدات أو لأى شخص آخر. إن "استيل"الذى تمتع عادة- كما قيل- بعين فاحصة مدققة للشخصية، فشل تماما فى حالة الشاب"بوكويت".حتى أنه خطط شخصيات تافهة تاما وعديمة الدلالة، بشكل مستمر، كما فى حالة"فريدريك- Frederick"، فى المسرحية الحالية. ولكن"بوكويت" الذى كان رفيق الفطنة والحس الراقي، أصبح فى منتصف المسرحية مجرد شخص متأنق يعنى بثيابه ومظهره، وفى نهايتها صيّاح مثير للشفقة، على طريقة بطل الميلودراما.

لقد تهيأ لمعاملة سوق"الكوفنت جاردن"، بوصفه كوخا للمضاجعة...ظاهرا هناك مع فرقة من الموسيقيين الذين يعزفون، بينما يوجههم بحركة من يده، بطابع عسكرى متحمس، حينما يدلى للسيدة بخبراته العسكرية، ويوجههم بمزاج مفرط الرقة والنعومة حين يناقش السيدة نفسها بشأن العاطفة الحنونة.ولكن السيدات يكتشفن بعضا من حيلة الغزلية الأكثر إتقانا، فإذا بها زائفة عارية من الصحة، ويسخرن منه، ويدفعنه بالبطلان والادعاء ويتخلين عنه، بينما ينصرف ويغرق كلية فى السكر.وحين يغرق فى السكر، ينخرط فى مبارزة مع منافس مكروه، زميل ممتاز، وإن يكن غيورا، "لفمور"، ويتركه وقد أوشك أن يموت. يمضى الوقت سريعا، يلقى القبض على كل واحد ممن يضعون أيديهم عليه، بعض هؤلاء يظهر حاليا

ويسحب "بوكويت"، وأخيرا يخرج الممثلون إلى سجن "نيوجيت"!، ثم نصل إلى المشهد القوى فى المسرحية.إن "كورني" ينحى جانبا، ويمكننا أن نتخيل "استيل" وقد ولى جل انتباهه وعنايته نحو علم نفس الندم.ولكن الندم ليس وضعا عقليا نادرا فى حالة رجل كان قد قضى الليلة السابقة سكرانا جدا، والطبيعة العاطفية المتقعرة لما ينطق به "بوكويت" التائب، تبدو- لى على الأقل- غير مثيرة للاشمئزاز إلى حد ما. واقتباس قصير من الفصل الرابع يوضح ذلك، ويكشف- بالمصادفة- تأثير "شكسبير" علي "استيل"، حين كتب بالشعر المرسل.وهذه نقطة عرضية بوضوح، وإن كانت ذات صلة بالموضوع.

بوكويت الشاب: لكم أصحو بتثاقل هذا الصباح! أوه، ذلك التجرع غير الواعى للخمر! لأعانى كل ألم الأسبوع من أجل ساعة فرحة! يخيل إلى أن مشاعرى تحترق حولي. عندى لمحات وإن تكن متقطعة من ليلة البارحة. ها!! فى السجن! أوه، إننى أتذكر، إننى أذكر. أوه، لفمور.. لفمور! إننى أتذكر..

لاتين: ينبغى أن تصبر، وتتحمل كرجل

بوكويت الشاب: أوه، إلى أين المفر لأتحاشى مواجهة نفسي؟ لم كل تلك الحانات؟ تلك البوابات الحديدية القاسية؟ لكم تبدو غير ضرورية لطمأنة قلبى هنا، هنا ما يرفه عني، هنا سجني، هنا عذابي. أوه، لا يمكننى تحمله، لا أستطيع أن أتحمل تدفق الأفكار الجديدة. الوهم يوسع مشاعرى إلى حد التشتت، وروحى تتمدد إلى هذا الفضاء غير المحدود، الذى أرسلت إليه ضحيتي، صديقى التعس.أوه، لاتين!!، لا تين.. هل تصل بنا فرحتنا وبهجتنا إلى هنا..؟. اعطنى حضنا، ضم حضنك عليّ، احمنى عن العيون، لا أستطيع أن أتحمل لا شفقتها ولا لومها.

لاتين: عزيزى بوكويت، لكم أحبك من كل قلبي، ولكنى لا أعرف عمّ تتكلم! بربك يا عزيزى اصبر.

بوكويت الشاب: إن لم تستطع أن تتحمل ألمى هذا، سوى بأن تدركه بالشفقة، فكيف لى أن أتحمله أنا وهو كآبتى الفطرية التى تناسبني.. عقلى الجريح.

لاتين : فى كل اعتداء على الثروة ينبغى أن تكون هادئا، لا فى قوة القدر أو الصدفة..

بوكويت الشاب: كلام! كلام!! كل هذا كلام، ويظل مجرد كلام/ ربما- فى الحقيقة- فى البلاء غير المستحق/ يمكن أن تعطى الحجة والتعقل ارتياحا/ أو فى تقلبات الحياة المعروفة يمكن أن نشعر بالراحة باقتناعنا الذاتي/ ولكن أوه! ولكن ليس ثمة مؤاخذة بالذنب / تلك الأداة المقدسة ستوجع إلى الأبد./ ليس هناك عون، ولكن لهذا لا أجرؤ أن أسأل/ عندما يشكو هذا العضو المادي/ فشراب الجلاب قد يبرّد، والعقاقير تعطى الراحة./ ولكن لا شيء يمتزج بهذه القطرة السماوية، / ولكن الندى من تلك السموات العلا، التى منها يكون الجزء[1]

إن مشهد سجن "نيوجيت" ينطوى على عديد من النقاط المضحكة الجيدة، فثمة كيميائى العصور الوسطى الذى كان مزيف نقود حقيقة، والوجيه ذو الشجاعة الفائقة والروح المستقلة، الذى قادته فلسفته إلى إعلان الحرب على المجتمع، والسيد "استورم" قاطع الطريق، فجميعهم تم تصويرهم بطريقة فكاهية رشيقة. ولكن هناك دائما وفى كل لحظات المسرحية كثير من الافتقار لأى

---

(١) هناك صوت جلى من شكسبير فى كل هذه الفقرة الأخيرة، ومع ذلك فإن "الجلاب قد يبرّ"، محض بديل فقير لعبارة:" لا الخشخاش ولا الماندراجورا (الجلاب نوع من السكر يضاف إلى الويسكي، أما الماندراجورا فهى نبات تفاح الجن وخصوصا حين يستخدم كمخدر.. المترجم)

إحساس بالصلاحية الدرامية. الأحاديث الخطابية المطولة، اللغة التى يمكن أن تندمج بشكل جيد جدا فى مقالة، بينما تبدو صعبة ومعقدة على المسرح، الانبثاق المباغت لهذه النوعية من الشعر المرسل، والتى تقع أو تكتب فى صورة نثرية، فى الفقرات المثيرة للشفقة من كتب السيد "جيروم، ك، جيروم"، التركيب (على أساس التأنق الزائد الذى يبدو كالفقاعات أو الزبد، الثناء والمديح، وغير الواقعية الهزلية)، لمثل هذه المشاهد كما فى أحدها يبكى والد "بوكويت"، يبكى على ابنه، الذى سيدان فى هذه الآونة- كما يعتقد- ويعلق على أعواد المشنقة، كلها عيوب درامية أكثر جدية من كونها مجرد التزام بأجواء التقوى المخلصة.وعلى وجه الإجمال ينبغى أن نعترف بأن المسرحية مملة، مشتتة، وغير فنية.

لو كان"استيل"قد أنهى مسرحيته باكتشاف أن "لفمور" لم يكن قد قتل بعد كل ما كان، فربما كان قد أسدل الستار والجمهور مازال سعيدا، ولكنه اتجه إلى تصفية حبكة حب السيدتين "بنيلوب" و"فيكتوريا" مع "لفمور" و"بوكويت". إن الآلام النفسية التى يعانيها حين صدق أن ابنه فى خطر أن يفقد حياته جزاء اقترافه جريمة قتل، إن لم تكن كوميدية، فإن لها على أية حال القوة الدرامية المرغوبة فى أى مكان من المسرحية.إن المشهد الختامى يمثل "لفمور"- الذى رتب أمر إخفاء حقيقة أنه لم يمت فعلا، ولكن تظاهر بالموت مثلما فعل"برومبتون"- فى ثياب تنكرية مع رفيقه وتابعه الأمين"فريدريك"، عازفا على أوتار ندم"بنيلوب"التى تعتقد أنه قتل بسبب دلالها، وتلوم قسوتها السابقة على الشبه ميت، وتبدى الحزن المأسوى الذى يستعاد إلى درجة مضحكة بحضور شبه الميت نفسه.وأخيرا، حين تتحطم روحها على نحو مطلق يكشف "فريدريك" النافع، الخدعة، وترتفع روح"بنيلوب"المعنوية فى وقت جد قصير وتوافق على الزواج من"لفمور"، بدون كلمة عن المفاجأة، أو أى شكوى من أنها تعين عليها أن تخدع فى قضاء

أفضل ربع ساعة فى ألم حزن تام. وهذا مستحيل من الناحية السيكولوجية، وملهاة بلهاء. ومع أن هذه المسرحية رديئة من الناحية الفنية، إلا أن لها أهمية تاريخية باعتبارها نموذج أول ملهاة عاطفية فى انجلترا. ومن الضرورى اقتباس مقتطف قصير آخر. وهذا يعطينا المثال المحتمل الأفضل لكذب "بوكويت" المرتجل. إن أباه يريده أن يتزوج، ولكى يمنع هذا الزواج يزعم أنه متزوج بالفعل. يفاجأ أبوه بشدة، ويود لو عرف الظروف، فينخرط على الفور فى قصة طويلة عن زيارة سرية لسيدة فى أكسفورد، كان أبوها يقيم فى الطابق العلوي، حيث مخبأه الخاص.

بوكويت الكبير: ولكنها..

بوكويت الشاب: هي، بشكل عام أدارت هذه المسألة بطريقة جيدة، حيث كان يهبط الدرج، عندما دقت الساعة فى جيبى العاشرة على الفور. التفت لحظة إلى ابنته الذاهلة، وسألها أين الساعة. فصرخت قائلة إن ابنة عمتها "مارثا- Martha" أرسلتها خارج البلاد لتصلحها لها. قال أنه كان سيعتنى بها. اقتربت مني، ولكن بينما كنت أعطيها لها، كان الخيط مشتبكا بشدة بزناد المسدس الذى أحمله معى لمثل هذه المناسبات، ومن فرط تعجلى لتخليصه انطلقت رصاصة. سقطت عشيقتى مغشيا عليها. جرى الأب وهو يصيح: قاتل، قاتل. اعتقدت أنها ماتت، وخشيت من عودة أبيها، الذى ما لبث أن عاد مع اثنين من الحيوانات البرية الصاخبة، كانا أبنائه، وكل عائلته من الخدم. أوشكت أن أهرب، ولكنهم أوقفونى بإشهار السيوف. جرحت اثنين منهم، ولكن مومس شهوانية وبضربة واحدة من جاروف المدفأة، طوحت سيفى وكسرته إلى قطع صغيرة.

بوكويت الكبير: ولكن مازالت هناك الشابة المسكينة.!

بوكويت الشاب: هنا أسقط فى يدي. ففى هذه الأثناء فاقت"ماتيلدا- Matilda"من إغمائها، محدقة فى وكأنى وغد من الأوباش، كلا أخويها كانا ينزفان. كانت تعود إلى الساعة، ماذا ماذا كان يتعين على أن أفعل؟، لقد رأيت الأب الأشيب موزع الحزن، بين حياة ابنيه وشرف ابنته، وفى الحالتين اعتقد أننى الغاصب.وتوسلت إلى بنظرات الشفقة والاحتضار واللوم، وعلمتنى كم أنا مدين لحبها الراسخ. واستسلمت يا سيدي، أقر أننى استسلمت للرعب من استيائهم العائلي، ولتأنيب عشيقتى الأكثر رعبا. وهكذا يا سيدى ألم أكن شهيد عاطفة شريفة.

بوكويت الكبير: أكثر ما ألومك عليه، أنك أخفيت زواجك عن أفضل أصدقائك.سأقدم اعتذارى فورا لوالد بنيلوب، أنه صديقي (يخرج)

لاتين : هذا الزواج فاجأنى بشكل غريب.

بوكويت الشاب: ولماذا صدقته، أيضا مثلك كأبى العزيز؟، لقد رويت القصة ببراعة، هأ.. هأ.

ومن عظيم السرور، أن نتحول من (العاشق الكذاب)، إلى مسرحية "استيل" التالية، وهى (الزوج الحنون) أو (الحمقى المكتملون).وهى المسرحية التى قدمها"ريتش" سنة ١٧٠٥، مع الساحرة الآنسة"أولدفيلد"فى دور البطلة.والحبكة فى جزئها الأعظم قد تكون أشبه بمسرحيته (الجنازة) تعد أصيلة، باستثناء مشهد قصير فى الفصل الرابع، يعد جزئيا مأخوذا من مسرحية(الصقلية) أو (رسام الحب) التى كتبها"موليير".والمسرحية مازالت هزلية، ولا تحتمل أى انتساب إلى أوضاع الحياة الواقعية، وإن كانت تتألق فى كثير من حناياها بالظرف والفطنة.إنها أكثر أصالة وجدة فى معالجتها الشخصية، وتنطوى على تلك الفكاهة الهادئة العميقة معا، والفتنة الشاعرية التى تميز

(قس وايكفيلد).وقد أنجزت الحبكة بمهارة، والشخصيات تم تخطيطها بوضوح ورسوخ.

وإذا جاز لامرئ أن ينتقد النقاد، وهو ما يحدث عادة، ينبغى أن يقال إنهم ابتعدوا إلى حد كبير عن إيجاد الفروق الفردية بين مسرحيات "استيل "الأربعة.إنى أشك فى أن أولئك الذين كتبوا رؤيتهم لأعمال"أستيل "، والتى نوهت إليها قبل كتابة هذه الدراسة، لم يقرؤوا كلهم إما (العاشق الكذاب) أو (الزوج الحنون).فمن المألوف أن يقال عن مسرحيات"أستيل "ككل، إنها مملة وأقرب ما تكون إلى الخطب منها إلى مسرحيات. ولكن(الزوج الحنون) من النادر أن نجد فيها وعظا، كما أنها ترفيهية بقدر ما فى عملي "جولدسميث".وفي(تمسكنت حتى تتمكن/ She stoops to Conquer) يجد"تونى لومبيكن- Tony Lumpkin"النمط الشائع الذى استلهمته مسرحية "استيل"، ويلاحظ فى دراسة الحبكة أن كل من"شريدان- Sheridan"و"فيلدنج- Fielding"، يدين بالشيء الكثير إلي"إستيل"، من أجزاء(وهن ليديا- Lydia Languish) و(سيد الملاك الغربي).على أن القليل جدا قد يترتب على حقيقة أن (الجنازة) التى كتبها "استيل"- على الأقل- فى الأربعة فصول الأولي، و(الزوج الحنون) قد كتبا بروح ترفيهية غير مؤذية برع فيها، بينما مسرحيتا (العاشق الكذاب) و(العشاق الواعون) قد كتبا من منظور الواعظ الشعبي/ العاميّ، فيما خاطرت بأن أسميه الأسلوب التعليمي.وهناك- إذا ما تعين على المرء أن يعترف- القليل فقط من ذلك الشيء المروع، ذى الطبيعة"الإحيائية- revivalism" في"أستيل".إنه يشبه كثيرا بطل مسرحيته "بوكويت"، الذى عادة ما يكون رفيقا مسليا على أوسع نطاق، لكنه فيلسوف أخلاقى يتعين تجنبه حين يكون مفرطا فى الشراب.إن(الزوج الحنون) على أية حال، وكما سبق أن قلنا، كتبت كلية تقريبا بروح "استيل" الأكثر إشراقا وسعادة.

وهذه هى حبكة(الزوج الحنون): إن الكابتن "كليرمونت- Clerimont"، أحد السادة المحترمين المألوفين فى القرن السابع عشر وبواكير القرن الثامن عشر، يتشوق إلى الزواج من ثروة طائلة، ويحيط صديقه المحامى النذل وإن يكن مبهجا كلية السيد"باونس- Pounce""، علما بأن السيدة "بيدى تيبكن- Biddy Tipkin" ابنة رجل المصرف الثري "هيزيكايا تيبكين- Hezekiah Tipkin" فى شارع "لومبارد"، هى مباراته الأكثر تفضيلا.وهنا مقتطف قصير من المحادثة بين"باونس "، و"كليرمونت"حول هذا الشأن الهام:-

باونس : وفق معلوماتي.. عشرة آلاف جنيه سائلة.

كليرمونت: بهذه المنزلة الرفيعة، والطلعة البهية، والشكل المريح جدا..

باونس : خمسة آلاف جنيه فى مجوهرات جدتها.

كليرمونت: ذكاؤها، فطنتها بالغة الحيوية والنشاط، هيئتها فاتنة.وعيناها تلك الناعسة والتى تفيض بالألم، ومع ذلك تبدوان فقط وقد مالتا إلى الراحة، شخصيتها كلها، تفتن الإنسان.

باونس : (باحتراف) يا للنشوة!، يا للنشوة!!

كليرمونت: كيف يمكن لهذه النشوة، بغير اكتراث بنفسها، أن تقودنا مع العناية بأنها لا تعرف، إلى مثل هذه الوحشية للآمال، المخاوف، الأفراح، الأحزان، الرغبات، اليأس، النشوة والعذاب، بحلاوة لا مثيل لها، ومع ذلك تقلبات مثيرا جدا للقلق.

باونس : لم؟، أعتقد أنك لم ترها قط؟

كليرمونت: لا شك، لم أرها..

باونس : ومن أخبرك إذن عن شفتيها المثيرة، وعينيها الناعستين..

كليرمونت: أنت نفسك..

باونس : إنك تهذى بالتأكيد.. أنا لم أحدثك عنها قط من قبل

كليرمونت: كيف، لن تخجلني. ألم تقل الآن أن لديها عشرة آلاف جنيه سائلة، وخمسة فى مجوهرات جدتها، وألف سنويا من الأرض..

باونس : أقر بغبائي، وبفتنتها. لو كنت التقيت بها، لأمكنك بالتأكيد أن تستميلها وتسرها، لديك أنشودة الحب.

وفى موضع تال يقول:-

باونس : حسنا وبعد.. لما كنا أحرار، فعليك أن تقتحم السيدة الشابة، بأن تبقى دون عالمها، عالمها الخاص. إنها تنفق كل خلوتها فى قراءة الروايات الرومانسية، وعقلها ممتلئ بالرعاة والفرسان، أشربة العسل الوردية، البساتين، الجداول.. ولذلك، لو تحدثت إليها كرجل من هذا العالم، فلن تفعل شيئا ذا جدوى..

كليرمونت: أوه، أوه، دعنى وحدي، أنا نفسى كنت رحالة عظيم فى أرض الخيال. أعرف الكثير عن هذه الروايات.. "كاسندرا"، "أستريا"، و"كليليا القاحلة"[1]، كلهن كن من معارفى الأقربين.

إن السيد باونس وقد حفزته رشوة بألف جنيه، يبدى استعداده التام لاستخدام نفوذه لدى المصرفي، لتنشيط المباراة، ولكن لسوء الحظ فإن القروى المغفل"همفرى جوبن- Humphrey Gubbin"، الذى ذكرناه كنمط شائع عند"تونى لومبكن"، يوشك أن يتزوج السيدة، مزعنا لرغبة أبيه السير "هارى

(١) "أستريا" رواية فرنسية رومانسية كتبها"هونريه دى أورف- Urfe'Honore d"، و"كليليا/١٧٠١" كتبها"ميم دى سكودرى – Mme de Scudery "، أما "كاسندرا"، فكتبها"جاوتير دى كوستس- Gautier de Costes"، سيد مقاطعة "كالبرند".

جوبن- Harry Gubbin"، الذى تعاود شخصيته فى ملامحها الرئيسة الظهور في(سيد ملاك الغربي) التى كتبها"فيلدنج".وهنا مشهد قصير، يقدم فيه السيد"هاري"مقترحاته للمصرفى والد"بيدى تيبكن"، كرجل ثقيل الوطأة بدورة عباراته الشائعة المنذرة بالسوء، فى محادثته.

هارى جوبن : اسمعنى يا أخ"تيبكن"، كما قلت لك سلفا، إن عملى فى المدينة أن أتخلص من مائتى رأس ماشية ومن ابني..

تبكين : يا أخ"جوبن"، كما أوضحت لك فى آخر مرة، بتاريخ ١٣ سبتمبر، إن ابنة أخى تحصل على ألف جنيه سنويا، ولأننى وجدتك عميلا واضحا، خاصة حين وضعت الرزمة البسيطة فى يدى الصيف الماضي، كنت أتمنى لو تعين أن يبلغك رفض ابنة أخي، مزودا بأن لى إعفاء من إعادة النظر فى السوابق بصفتى ولى أمرها، وبألف جنيه لعنايتى بها.

هارى جوبن: نعم يا أخ.. ولكنك تطلب ثمنا عاليا، والحرب هبطت بأسعار النساء إلى الحضيض، الأمة كلها تجتاحها النساء، وبناتنا ترقدن فى أيادينا، يا أخ "تيبكن"، البنات مخدرات، مجرد مخدرات..

تيبكين: اسمعنى أنت يا سيد"هاري"، لتكن البنات ما تكون، فالألف جنيه سنويا ستبقى ألف جنيه سنويا، والألف جنيه سنويا لا هى بنت ولا هى ولد.

هارى جوبن: اسمع يا سيد"تيبكن"، القول الفصل معى هو، أن أساس تمرد الزوجة، وديوثية الزوج، وخز المال اللعين. خمسمائة جنية سنويا وخز مال!!

تبكين : كلمة وخز المال، يا سيد"هاري"، سقيمة..

ولكن هناك صعوبات فى الطريق، فالسيد"همفرى جوبن" لخوفه الشديد من هراوة أبية التى قدت من شجرة سرطان البحر، لا يمكنه أن يصرح بأنه

ينفر من زواج ابنة عمه، بينما مقتطف من محادثة بين السيدة"تبكين"وعمتها، حول موضوع المباراة المقترحة، تعطينا فكرة عن المزايا التى تقيم بها هذه الشخصية مفرطة الرومانسية، القروى المغفل.

العمة : تعالى يا ابنة أخي، تعالي..أنت لا تحسنين صنعا لتكونى رياضية فى علاقاتك، خصوصا مع الشاب المحترم الذى يكن لك الكثير من المودة.

ابنة الأخ: المودة لى أنا!، يا لها من عبارة تلك التى تعبر عن السهام واللهيب، عن تنهدات وآهات العاشق المتوقع!

العمة : بربك، يا ابنة أخي، كفى عن هذا الهراء، وتحدثى كبقية الناس.ابن عمك"همفري"، سيكون حقيقى وودود تماما فيما يقول، وهذه صفقة طيبة وأفضل كثيرا من حديث ومجاملة الرومانسيات.

ابنة الأخ: عمتى الطيبة، لا تجرحى أذنى بمثل هذه التعبيرات، هل تعتقدين أننى أستطيع أن أحب رجلا لمجرد أنه حقيقى وودود؟، أى غرام أشبه بفلاح يمكنه أن يستورد هذه الكلمات الخشنة! حقيقى وودود! بربك يا عمتي، ابذلى قليلا من الجهد فى تحسين أسلوبك..

العمة : يا لحسرتى عليك يا ابنة العم"بيدي"! لقد أدارت الرومانسيات رأسك تماما..

ابنة الأخ: كم مرة أكدت عليك يا سيدتى أن تنحى جانبا الاسم المألوف، ابنة العم بيدي؟، لم أسمعه قط دون أن أخجل منه. هل قابلت أبدا بطلة من تلك الرومانسيات الخاملة، كما تصفينها، وكانت تسمى بيدي؟

العمة : آآآه.. يا ابنة العم، ابنة العم.. كلها مجرد أبخرة، فى الحقيقة، لا شيء سوى أبخرة

ابنة الأخ: لا.. فى اسم البطلة دائما شيء ناعم وجذاب، شيء يعطى فكرة عن حلاوة جمالها وسلوكها، اسم ينساب عبر نصف دستة من المقاطع مثل"إليسموندا"، "كليداميرا"، "ديداميا"، وهكذا يجرى فوق أحرف العلة من اللسان، لا أن يهسهس بين أسنان المرء، أو يكسره بالحروف الساكنة.أما هذه الوقاحة الغريبة، وتلك الأسماء المألوفة، فتعطينا- حين تكون "أورليا"، "ساشاريسا"، "جلوريانا"، أناس الطبقة الراقية، أما "سيليا" و"كلوريس"، "كورينا"، و"موبسا"، فلخادماتهم، وهؤلاء من الطبقة الدنيا.

العمة : اسمعي "بيدي"، هذا كلام لا معنى له، ولا أدرى من أين تعلمت هذه الحذلقة، ولكن أستطيع أن أقول لك من المعلوم بقد ما تحتقريه، أن أمك كانت"بريدجت-Bridget" قبلك وربة بيت ممتازة.

ابنة الأخ: سيدتى الطيبة، لا تعيرينى بأمي "بريجت"، وبربة البيت الممتازة.

العمة: نعم.. أقول كانت.. وأنفقت جل وقتها فى تعليم أفضل كثيرا مما فعلت، لا فى قراءة عن معارك وقتال الأقزام والعمالقة، ولكن إخراج إيصالات استلام ألوان الحساء، وال "بوست"(١)، وال"كوديل"(٢)، ومشروبات اللبن الساخنة، وماء التخمة"surfeit-waters"، كما أصبحت سيدة قروية مرموقة.

ابنة الأخ: أليس فى قلبك رحمة؟، أوه... علم الأنساب المتوحش..

العمة: من أمها" وينفريد"، جاءت البنت"جوان"

ابنة الأخ: لما كنت مصرة على الاستمرار، إذن فلابد أننى فى حاجة لأن أقول لك إننى لست راضية عمّ يتعلق بميلادي. وكم من طفل رضيع وضعوه

(١) "posset" نوع من المشروبات الساخنة ويتكون من الحليب الساخن والنبيذ أو البيرة.(المترجم/ وقد عربتها لأنها بلا مقابل فى الحياة العربية

(٢) "caudle" مشروب من النبيذ أو البيرة مع البيض والسكر والخبز، ويقدم ساخنا للمريض.(المترجم)

فى كوخ مع أبوين غامضين، حتى يظهر بالمصادفة بعض من خدم العائلة القدامى ويتعرفون عليه بما فيه من علامات.

العمة: أنت الأفضل للبحث عنك. وهذا أشبه بندائك الريح، العواصف الترابية، قبل أن أجهل كم جماعة وكم شجرة لها نفخت فيهم، فالمعلوم أن الروح سجينة جسدها.

وفى موضع تال تقول:-

ابنة الأخ: لتعشى بارتياح! أى نوع هذا من الحياة؟، وريثة عظيمة تعيش بارتياح! بربك يا عمتى تعلمى كيف ترتقى بأفكارك. ماذا تريدين لتعيشى بارتياح، إننى أتساءل؟

العمة : لنعش فى ارتياح، فلنعش بتعقل وحذر، باقتصاد وحسن تدبير كما نفعل فى شارع لومبارد.

ابنة الأخ: كما نفعل!؟.. يا لها من حياة راقية، فى الحقيقة مع خادم واحد من كل جنس. فلنرى كم بند يجعل الحوذى عندنا جوزيا جيدا. إنه يدلك الجياد، يغطيها بالقماش، يشحذ السكاكين، وأحيانا يعد الأسرة..

العمة : الخادم الجيد يجب أن يمد يديه إلى كل شئون العائلة..

ابنة الأخ: كلا، ليس هناك مخلوق فى عائلتنا إلا وله واجبان أو ثلاثة مختلفة. مثل "جون"، فهو كبير الخدم، وخادم، وجوذي.. وكذلك "ماري"، طباخة وغسالة وخادمة غرف..

العمة: حسنا، وهذا لا يرضيك وتتهكمين عليه؟

ابنة الأخ: لا، لا أنا ولا خيول العربة، ومع ذلك فلأحدهم ركض خفيف لركوبة عمي، وللآخر خطوة خفيفة من أجل أن يمسك بسرجك الجانبي.

العمة: ولذا تسخرين من الإدارة الحكيمة لعلاقاتك، أليس كذلك؟

ابنة الأخ: لا، أنا راضية تماما أن يكون كل البيت مخلوقات عمل، ولكن فى الحقيقة، كنت آمل لو أن كلبى الصغير المسكين، الذى أتلقاه فى حضني، أمكنه أن يعيش معى على فراشى دون توظيف، ولكن عمى يهدد كل يوم أن يجعله سفودا لشواء اللحم، حيث يمكنه أيضا وفى مجاله الخاص أن يساعدنا على أن نعيش بارتياح.

العمة : أسمعك يا ابنة العم "بيدي". أقسم أننى أخرج عن طباعي، حين يقودنا جميعا كبير الخدم بوجهه الحذر، منظمين فى عربة يجرها حصان واحد متمهلا، والآخر يركض خلفها بالمئونة من أجل العائلة، وذلك من ليلة السبت حتى صباح الاثنين، مقيدا إلى الحصان، وبعد ذلك ندعى أنها فى الحقيقة صورة مريحة.

العمة: هكذا نعمل، وهكذا ستعملين دائما، متى تزوجت ابن عمك"همفري".

ابنة الأخ: الاسم ليس هو المخلوق..

وفى مرحلة لاحقة من المسرحية، تسخر من"جوبن"بطريقة بالغة الخصوصية:-

ابنة الأخ: سيدي.. شخصك وعنوانك يدفعان إلى عقلى تاريخ "فالنتاين" و"أورسن" كله. ماذا؟ هل يزوجوننى رجلا بربريا؟، بربك.. أجبنى على سؤال أو اثنين..

همفرى : نعم.. نعم، كما تتمنين يا بابنة العم"بريدجيت".

ابنة العم: أى غابة أدخلت فيها؟، ومنذ متى اقتادوك إليها؟

همفرى : اقتادوني!؟؟

ابنة العم: أين كانت مزاراتك؟

همفرى : مزاراتي!؟؟

ابنة العم: ألم تكن الثياب غير مريحة تماما عليك؟، هل هذا الثوب الغريب ترتديه لأول مرة؟

همفرى : كيف؟؟

ابنة العم: ألم تكن معجب بالجذور وباللحم الخام؟، دعنى أنظر إلى أظفارك. ألم تحب كثيرا التوت البري، فاكهة شجر الزعرور البري، وبندق الخنزير؟

همفرى : كيف؟

ابنة العم: أليس بمقدورك أن تنكر أن ذئبا أرضعك؟، ألم تكن بربريا قط، فيما آمل، منذ جئت بين الرجال لاصطياد راعيتك، ألم تفعل؟؟

إن المقاطع التى تخص "بيدى تيبكن"، تبدو لى على نحو مطلق باعتبارها أفضل ما كتبه "استيل" مما يجعل "الزوج الحنون" المسرحية الأفضل إلى حد بعيد. إن "كونجريف" نفسه ما كان يمكنه أن يحسن تدفق الكتابة الرشيقة الذى يميز الكثير من أحاديث "بيدي".

إن "بيدي" خبطة رومانسية، وبين الشخصيات المتخيلة تعد أحيانا خبطة مسرحية، وبالطبع مادة ضحك للكثيرين، ورغم ذلك يشعر الإنسان وبشكل غريزى أن تلك الرومانسية المفرطة مجرد مرحلة، فالمرء يعجب بالفطنة التى تعبر بها عن نفسها فى مواجهة الناس العاديين ذوى الحس الشائع، ممن يحيطون بها، وهؤلاء الناس أنفسهم بوجهة نظرهم فى الحياة، وما يضحك فيهم وإن يكونوا أقل جاذبية بكثير، يجعلونها بالتضاد أكثر جاذبية.

ولنواصل قصة الحبكة. فبينما تحث العمة ابنة أخيها "بيدي" على قبول "همفري" زوجا، يصل "باونس" الرجل الدبلوماسى المثير للاهتمام مع "كليرمونت"، فيقدمه وينفرد بعيدا بالعمة ليحدثها بشأن استثماراتها. إن صورة الكابتن الرومانسية، وقد اتيح له أن يعنى بوضع ذراعه فى الحمالة، وأيضا إيماءاته الشعرية الخلابة عن "الظلال الكئيبة" حولهم، حيث كانوا فى منتزه "جيمس"، سرعان ما اجتذبوا كاملة مشاعر المودة عند "بيدي"، ومن أول وهلة.

وأخيرا، يفلح "كلرمونت" فى أن يحمل "بيدي" على قبول وصوله إلى البيت متنكرا بصفته رساما، فى اليوم نفسه الذى تحدد لقران "بيدي" و"همفرى جوبن". وهذه الوسيلة من تنكر "كليرمونت"، مع أنها تبدو مستعارة من مسرحية "الصقلية" التى كتبها "موليير"، إلا أنها تعطى مناسبة لبعض اللمحات الدقيقة والهجاء الخفيف المسلى للرسامين وأساليبهم.

وتقدم لنا الحبكة الثانوية أخو "كليرمونت"، الذى كانت زوجته وافرة الاستعداد- فيما يبدو- لأن تصغى إلى عديد من عشاقها المحتملين، وقد جاء بخادمته السابقة "السيدة فاينلف- Fainlove"، وألبسها زي، ويقول لها: "أنا لم ألبسك هذا الزى لانتحال شخصية رجل حقيقي، ولكن فقط لتكنى مجرد واحد من الوجهاء المهذبين"، ويوعز إليها أن تمارس الحب العنيف مع زوجته. وفى النهاية يفاجئهم معا. تبكى الزوجة وتقسم على التوبة. لا يستطيع "كليرمونت" "تحمّل رؤيتها باكية، ويوفق بين الاثنين بالقبلات. إن الواعظ الشعبى يجد الفرصة لما يقوله عن الزواج، ولكنه يقوله باختصار وتركيز، ويمكننا أن نفترض أن السيد والسيدة "كليرمونت" يعيشان إلى الأبد فى سعادة بعد ذلك. وما يصل بنا إلى نهاية المسرحية، أن السيد "باونس"، بجهد بسيط من استراتيجيته المعهودة وكياسته، يزوج السيدة المنبوذة "فاينلف" من

السيد"همفرى جوبن"، بشكل يسفر عن فرحة عظيمة لكليهما.والآباء الثقلاء، السيد"تيبكن"والسيد"جوبن"، يهتاجان بشكل مفرط، ولكن بالطبع يتأهل كلاهما أخيرا ليريا أن لا شيء يمكن أن يفعلاه لتغيير الأوضاع. فتتزوج"بيدي" من "كليرمونت" و"همفري" من السيدة"فاينلف"، ويعاد من الناحية العملية تزويج السناتور"كليرمونت" من السيدة "كليرمونت"، وتأثير هؤلاء المبتهجين الست، لا يضفى عليهم السرور فحسب وعلى العالم من حولهم بشكل مفرط، بل يعد كبيرًا جدًا حتى على الأب الثقيل، وينخرط الجميع فى رقص عربيد، كما يحدث مع "أوتواي"، فى مسرحية موليير المسماة (مقالب سكابان).

أن"الزوج الحنون" مسرحية مبهجة. والحق لا تنطوى على فلسفة للحياة يمكن أن تستقى منها، وهي، كما يتعين أن نعترف، هزلية بأكثر منها ملهاة، ولكن فيها الفطنة وحدة البديهة على نحو دائم.ويعكس "استيل"فيها حالته الأفضل، ويؤكد تقدما هائلا عن أسلوبه الدرامى السابق، فقد تخلص من اللحظات الدرامية المتسمة بالثقل والملل، وحل مكانها أسلوب دارج متدفق من الكتابة الطليقة سريعة البديهة.

وربما تمنى المرء لو أنهي "استيل"مشروعه الدرامي، بمسرحية(الزوج الحنون)، ولكنه لم يفعل. فقد قدمت مسرحيته التالية(العشاق الواعون) بعد ذلك بسنوات عديدة، لم تتجاوز فى الحقيقة عام ١٧٢٢ .ويبدو أن عنوانها الأصلي- وفق الأستاذ"هارد"- كان(العشاق غير العصريين)، وكانت عاطفية إلى درجة غير درامية وهشة البناء، وفى أحداثها هزلية بحيث يمكن أن يكتبها "فاركهار- Farquhar" .وفى الحقيقة، أعمال التنكر السخيفة الأخيرة، مثل تنكر"كلينشر- Clincher" طالب السنة الأخيرة فى بطانية، وتنكر"ميرابل- Mirabel"الكبير فى شكل أسباني، وهلم جرا، والتى جعلتها روح"فاركهار"الفائرة الصاخبة، وابتكاره الجاهز، ممكنة، كان لها نظائر فى

مسرحية "استيل"، الذى قصد من ورائها بوضوح، أن تكون ضربا من الملاهى الرفيعة المتقعرة. فلو قدم "استيل "طالب السنة الأخيرة"كلينشر "متنكرا فى بطانية- بينما كان قادرا تماما فى الوقت الذى كتب فيه(العشاق الواعون) على خلق"كلينشر "الشاب، ابنا ل"كلينشر الكبير، طالب السنة الأخيرة - لتحول إلى تابع"فاركهار"الأمين، وقال بشكل لا يخلو من خشونة:"بلا جدال يا"توم"، الاحترام يعنى توقير حق الأب، حتى ولو ظهر فى ثياب أبينا آدم، التى لبسها فى جنات عدن الرائعة". ولقادته فكرة هجوم"كولير"على استخدام"كونجريف"اسم"جيهو - Jehu"لسائس حصان، إلى نفى أو إلغاء"أبينا آدم".

من الصعوبة البالغة تناول(العشاق الواعون) بجدية، فمنها أجزاء كان يمكن أن يكتبها السيد "بارلو-Barlow"، مربى كل من"ساند فورد- Sandford"و"ميرتون- Merton". إن كلمات السير "جون بيفل- John Bevil"فى نهاية المسرحية، تعد نموذجا منها:-

"والآن أيها السادة والسيدات، لقد ضربتم للعالم مثالا عادلا، سعادتكم ترجع بالفضل إلى ثباتكم وجدارتكم، والصعوبات العديدة التى كافحتم ضدها تتكشف بوضوح. ومهما أنكر العقل الكبير نفسه، فإن عناية القدرة الإلهية تزوده بالمدد. وهذا يعني.. أن نطهر العصر، ونهذب الفطنة، ونعلم المسرح الأخلاق".

ولنقدر تقديم المسرحية، ولنسلم بحبكة مستحيلة، شخصيات مستحيلة، وبهذا كله يتصورها كاتب الملهاة رسالته لتبرير سبل الله إلى الإنسان!

إن الحبكة مأخوذة جزئيا من مسرحية"أندريا"التى كتبها"تيرنس". وحظيت المسرحية بفريق قدير من الممثلين، على رأسه السيد"بوث Booth"

والسيدة"أولدفيلد- Oldfield"، فى الأدوار الرئيسة، وأخرجت على المسرح بالجديد من المناظر المرسومة والثياب، وظلت تمثل لثمانية عشر ليلة بنجاح كبيرا، وأعيد تقديمها لأكثر من مرة حتى ١٧٦٠.وكانت قد أهديت إلى الملك"وليام الثالث" بمديح مخلص على نحو واضح، لهذا الرجل العظيم، عبر العناية بإشارتها إلى عدم شعبية الملك بين الكتلة العامة من الجماهير. وحبكتها على النحو التالي:-

إن السيد"جون بيفل- John Bevil"، أب مثالي، رتب لزواج ابنه المثالي"بيفل الشاب"، من شابة صغيرة ذات جمال باهر وعلى خلق فاضل، تدعي"لويسندا- Lucinda"، وهى ابنة"سيلاند-Sealand"الكبير، الذى يعد تاجرا هنديا ثريا على نحو لا يصدق.ولكن"لويسندا"تقع فى غرام السيد"ميرتل- Myrtle"الذى يحبها بشدة، وهو صديق أبيها المقرب، ولما كان"بيفل"واثقا من أن "لويسندا" سترفضه، فقد وافق على عرض الزواج الذى قدمه أبوه.وبذا سيكون"بيفل" قادرا على الامتثال لأبيه الرائع دون أن يتكلف شيئا، كما أن موافقته دلالة الشاب الرائع الذى يمتثل لأبيه. وبذلك يجادل نفسه بقوة آسرة على نحو مطلق، بعد أن يهدئ روحه من تقلبات اليوم التى صادفته بقراءة متأنية لرؤية"ميرزا-Mirza"الساحرة، التى قدمها صديقه"أديسون- Addison".

لم يخطر قط على بال"بيفل"أن ثمة أى شيء ساخر فى هذه الخطة، التى يصفها فيها يقول بأنها "ليست جيدة تماما، ومع ذلك لا تخلو من خداع أمين".إن كمية الكذب الظاهرى التى تقوده إليها هذه الخطة، مثيرة للتأمل فى حالة الكينونة الجد متفوقة.نظرا لأن شخصيته مبنية حرفيا لتكون نموذج أو مثال واجب الابن نحو أبيه"filial duty".فهو مثال تام بقدر ما يكون السير "تشارلز جراندسون- Charles Grandison".وفيما يلى مقتطف من المسرحية، يعطينا

لمحة عن"بيفل" وأبيه. إن"بيفل"- فيما ينبغى أن يقال- لديه ثروة هائلة آلت إليه من تراث أمه، فهو لا يعتمد على أبيه بأى شكل من الأشكال.

توم : سيدي.. السيد"جون بيفل"، فى الحجرة الأخرى

بيفل جون: معتوه! لماذا لم تدخله إلى هنا؟

توم : أخبرته يا سيدى أنك فى حجرتك الخاصة

بيفل جون: لعلك عرفت أن واجبى أن ألتقى بأبى فى أى مكان(ذاهبا بنفسه نحو الباب)

توم: (جانبا) الشيطان يسكن سيدي! لديه دائما الكثير من الفطنة بأكثر مما لدي

بيفل جون: (مقدما السير جون) سيدى أنت أكثر الآباء شهامة وكرما، وأكثرهم مرضاة لأبنائهم. بالتأكيد ليس من قبيل المجاملة أن أقول إن هذه الخصال خصالك. لما لم تدخل إلى يا سيدي؟

سير جون: أبيت أن أقاطعك بشكل غير ملائم، فى يوم زفافك.

بيفل جون: الشخص الذى أدين له بيوم ميلادي، جدير بمراسيم أقل كلفة.

سير جون: ولكن عزيزى جاك، هل أنت جاد فى كل هذا؟، هل ستتزوجها حقا؟

بيفل جون: وهل خالفت قط أيا من أوامرك يا سيدي؟، كلا.. أى اتجاه رأيتك تميل إليه؟

(يلاحظ المراوغة)

سيرل جون: هه، لا أستطيع أن أقول إنك فعلتها يا بني، ولكن يخيل إلى فى هذه العملية كلها، أنك لم تكن متحمسا كما كنت أتمنى منك.لقد زرتها، هذا صحيح، ولكن لم تكن متفاعلا. كل امرئ يعرف أنك تستطيع أن تقول وتفعل أشياء جد لطيفة بقدر ما يستطيع أى رجل آخر، ولكنك لم تفعل أى شيء سوى أنك أحببت.. وعموما كنت مرضيا لا أكثر.

بيفل جون: كما أنني مستعد أبدا للزواج إذا طلبت مني، كذلك أنا مستعد لأن أتخلى عنه إذا أردتني.

إن"سير جون بيفل"، على أية حال، رغم أن ابنه يبدى استعدادا تاما للامتثال لرغباته، يشعر بأنه يصطدم بشكل ما بعقبة غير متوقعة.على أن"سيلاند"يعلن فجأة أن"بيفل"الشاب، ليس بالشخصية ذات الخلق الطيب بما يكفى لأن يتزوج ابنته. يدهش"سير جون"بقدر ما أمكنه، ولكن"سيلاند" يظل صامدا، ويقول، إن"بيفل"يدفع مبالغ كبيرة من المال لبعض النساء اللائى لسن إلا عشيقاته. والسيدة موضوع التلميح- فى الواقع- هى بطلتنا "إنديانا- Indiana"الجميلة، الفتاة الحزينة صاحبة القصة الرومانسية، قصة الشدائد المحتملة على الأرض وفى البحر، التى يقصها"بيفل"بشيء من التفصيل وفى ثقة إلى خادم أبيه الوفي، صديقنا القديم"تراستي"الذى رأيناه فى مسرحية(الجنازة)، وقد أعيد خلقه تحت اسم"همفري- Humphrey". هذه السيدة سبق أن سلبت منها ثروتها الضئيلة، وكانت بلا وسائل تعينها على الحياة سوى التصرف النبيل للسيد"بيفل"، الذى أنقذها من قبضات الرجل الذى لم يسلبها مالها فقط، ولكن كان يجرها فعلا فى الشارع إلى السجن.وقد عقد "بيفل" - فيما يبدو- صفقة بعد ذلك مع هذا الرجل ليتخلى عن"إنديانا"، وجاء بها إلى إنجلترا بعدما كانت فى فرنسا، ودعمها لتحيا فى رفاهية، وحين سألته تفسيرا لما فعله بشأنها بطريقة غير مباشرة، أعطاها تعليله بأن بعض الرجال ممن

لا يعنون بالخمر أو الألعاب الرياضية أو الفنون، خبراء رغم ذلك بالجمال الحزين. وهذا المشهد نموذجي، وجدير بالاقتباس عن غيره:-

انديانا : عمتى كانت تعتقد أن الرجل لا يقدم على أى شفقة استثنائية، أو خدمة نحو امرأة إلا من أجل مصلحته.

بيفل: حسنا، يا مدام!!.. فى الحقيقة ليس فى وسعى إلا أن أوافقها

أنديانا : ماذا! ومع ذلك ينبغى أن يرعاها ويدعمها، دون أن يطلب منها شيئا، من جانبها؟

بيفل : لم، يا مدام، إن بذل أى نفقة فى خدمة امرأة رفيعة القيمة، كما يتعين على أن أقدرها، لا يقتضى مع ذلك أبدا، أن تقدم أى منفعة فى المقابل، كلا... ومع ذلك لا ينبغى أبدا أن تعرف أبدا من قدم لها مثل هذه الخدمة، مثل هذا العمل البطولى الهائل

أنديانا : بالتأكيد! يجب أن أعتقد أنه لا بد وأن يكون رجلا بلا نظير.

بيفل: ولم هذا يا عزيزتي؟ الأمر لا يعدو- فى أحسن الأحوال، المذاق الأفضل للإنفاق. منح أى شخص يمكننا أن نعتقد أنه واحد من خيرة الخلق كلهم، ليكن واعيا أنه مما زاد عن حاجته، وأنه بريء، وينم عن روح طاهرة محصنة ضد إغراءات الحياة وأحزانها!!، هذا ما يراه رضاء، صحة وعافية، سرورا برؤية طلعتها، بينما يستمتع بالسعادة فى رؤيتها، كما أننى سأفترض أيضا أو يجب أن يكون مجردا بليد الإحساس، إننى أقول، إذا أتيح له أن يبتهج بهذه الإمكانية، فوأسفاه.. أى قيمة كبيرة فى كل هذا؟

إنديانا : لا قيمة كبيرة فى صداقة غير مبالية!!.

بيفل: غير مبالية!! لا أستطيع أن أظن ذلك، إن بطلك يا عزيزتى لا يختلف كثيرا عما يجب أن يكونه كل رجل محترم، وأعتقد أن كثيرين جدا كذلك. إنه فقط الرجل الذى نال الكثير من البهجة فى تصور المشاعر بأكثر منه فى إثارتها، كان أكثر سرورا بالتفكير عنه بالطعام، هذا أقصى ما يمكن أن تقولينه عنه. لم يا عزيزتي، نفقات أعظم من ذلك كله يبعثرها البشر على إسطبل خيل لا ضرورة له.

إنديانا: أيمكن أن تكون مخلصا فيما تقول؟

بيفل: اعتمدى عليه، لو تعرفين أى واحد مثل هذا الرجل، ستجدى أنه لا يحب الكلاب بشكل غير منتظم

أنديانا: لا، هذا ما لا يفعله

بيفل: ولا لعب الورق ولا النرد

أنديانا: لا..

بيفل: ولا رفاق الخمر..

أنديانا: لا..

بيفل: ولا النساء الفاجرات..

أنديانا: لا، أنا واثقة أنه لا يفعل..

بيفل: اسمعى كلمتى إذن، إن لم يكن بطلك عرضة لمثل هذا النوع من الاهتمامات، فليس هناك مثل هذه الأغراض كما تتخيلين. كلا، طريقته فى الإنفاق التى تتحدثين عنها، ما يمجده ويعلى شأنه، حيث يتمتع بذائقة نحوها، وفى الوقت نفسه، بهجته عاجزة عن الإشباع وعن النفور، وعن الندم.

ربما وجدنا"بيفل"- فى هذا المشهد- فى أفضل حالاته. فلديه مع كل حذلقته، سكينة فلسفية بإزاء نفسه، شيئا من الرضاء الذاتى التام، الذى يعد الغاية التى يستهدفها معظم الفلاسفة سواء أكانوا وثنيين أو مسيحيين.وإن يكن هناك تصور الآنسة"أوستين"، الجدير بالإعجاب عنه. ولكن بالنسبة للبطلة "أنديانا"، ما الذى يمكن أن يقال لها؟، لقد قبلت من"بيفل"- وبدون احتجاج- معظم هداياه الثمينة، بجانب بيت مريح بشدة وجيد التأثيث، آملة أنه ينتوى الزواج منها، وبالطبع واثقة أن دوافعه فوق مستوى الشبهات.إنها مسألة الذائقة، ولكنها تبدو لنا وقد افتقرت إلى احترام الذات ولو قليلا.إنها تعاتب عمتها، التى تتجنى على دوافع الاهتمام والرعاية: فلو أنه رجل مريض، فلنتأمل فى ألاعيبه.وها هنا واحدة منها(تكشف عن خطاب) هنا مئتان وخمسون جنيه فى الأوراق النقدية، مع هذه الكلمات"تدفع نظير مجموعة من صحاف التضميد التى ستصل إلى البيت غدا"، وتبقى العمة غير مقتنعة، على نحو معقول.

وفى النهاية، ولتصبح الحبكة الساخرة قصيرة بقدر ما يمكن، يكتشف السيد"سيلاند"أن "أنديانا"، إن هى إلا ابنته التى فقدها منذ زمن طويل. وتتزوج"لويسندا"من"ميرتل"، صديق"بيفل"، الذى تنكر مرتين خلال الحدث، مرة منتحلا شخصية محام عجوز، ومرة العم الكبير الثرى لواحد من الشخصيات الأخرى.وتتزوج"إنديانا"بالطبع من"بيفل"، كما أن شخصيتى الحبكة الثانوية، "توم"و"فيليس- Phyllis"، خادم"بيفل"ووصيفة"لويسندا" على التوالي، يتزوجان أيضا، على نحو ما يقودنا التوقع.

وثمة بعض الأحاديث فى الفصل الأخير، تتسم بالحمق إلى حد كبير، بحيث قد لا يكون لها نظير حتى فى العصر الذهبى التالى للملهاة

العاطفية.ولننظر بعين الاعتبار فقط لهذا الحوار التالى مباشرة لاكتشاف السيد"سيلاند"، أن"إنديانا"أبنته:-

إيزابيلا : لو أردت تفسيرا لدهشتك، تأمل جيدا هذا الوجه، وجهك يا سيد، إننى أتذكر جيدا، نظرة عليه وتعرف فى أنا على أختك إيزابيلا..

سيلاند : أختي!

إيزابيلا : ولكن هنا الادعاء الأكثر مودة رغم ذلك، ابنتك"إنديانا"، ابنتك التى فقدتها من زمن.

سيلاند : أوه.. طفلتي! طفلتي!

أنديانا: يا لكرم السماء! هل هذا ممكن!، هل أعانق أبي؟

سيلاند : وأنا احتضنك.يا لها من مشاعر قوية، يتعذر النطق بها.. انهضى يا طفلتي..انهضى وأفسحى طريقا لدموعي.أوه يا أختي!!(يعانقها)

إيزابيلا : والآن يا ابنة أخى العزيزة، خوفى الواهي، رعايتى المؤلمة لن تزعجك أكثر من ذلك. وإذا كنت أسأت إلى الحبيب النبيل بشكوك لا موجب لها، ففى تعلقى بك ألتمس عذري

سيلاند : أوه! اجعلى منه إذن الإصلاح الكامل، وكنى نفسك رسول الفرحة. طرى هذه اللحظة واخبريه أن كل هذه التدابير العجيبة من المقادير فى مصلحته.. أوه يا طفلتي!!، لكم تبددت أحزاننا بمثل هذه اللقاء!، ومع ذلك افتقدت معك سنينا عديدة من المداعبة الأبوية الجميلة، وبعد، وفى يوم واحد أجدك هكذا، وهكذا أمنحك فى مثل هذه السعادة الكاملة تعويضا كافيا ومرة أخرى استحقاق الحب.

أنديانا : أوه! هل تخف روحى لتخبرك بأفعاله!، كيف قمع واجبه البنوى حبه!، وكيف لم تزل مداراته تضاعف كل التزاماته، الفخر، الفرح بتحالفه، هل يدفئ قلبك يا سيدى كما فتح قلبي

سيلاند : لكم يستحق الحب الاحترام والثناء، حين يولد من الفضيلة!، لشد ما أتوق إلى عناقه ولنتأمل مرة أخرى، قبل أن نودع مساهمات"استيل"فى الملهاة العاطفية، هذه الفقرة، التى تبرر فيها"إنديانا"- فى موضع مبكر من المسرحية- للسيد"سيلاند"الساخط، دعم"بيفل"لها.

أنديانا : لو أنك تقول ما قلت بناء على ما تعتقده عني، فعليك أن تخطئ نفسك وتخطئه. لا تجعلنى بائسة وأجرح من أحسن إليّ، ورغم ذلك قد أكون.لا يا سيدي.. تعاملى من باب أولي، فرض على أن أوفق بينك وبين فضائله.لو أن الصدقة بلا إمكانية للمقابل، لو أن البهجة فى تدعيم ما يمكن أن يكون- ربما- تفكيرا فى موضوع الرغبة، دون أغراض أخرى سوى أن يكون حارسها ضد أولئك الذين قد لا يكونوا غير مبالين جدا بها، لو أن هذه الأفعال ممكنة فى عين والد حريص، توصيه خيرا بابنته، فلتعط ابنتك يا سيدي، أعطها يا سيدى إلى المخلص الكريم"بيفل". ماذا ينبغى على أن أفعل سوى أن أتنهد، أبكي، أهذي، أركض فى البراري، أتململ فى الأغلال، أو أختفى فى الظلام، أتمتم ببدايات مشتتة، وأكسر لهجة قصتى الغريبة!!

وفى مقابل كل هذا ينبغى أن نأخذ بعين الاعتبار ذلك المشهد الذى يرفض فيه"بيفل"أن يدخل فى مبارزة مع صديقه الغيور"ميرتل"، بشكل خاطئ.ولكن المشهد جد طويل على الاقتباس.

لقد أثارت (العشاق الواعون) كما هائلا من الجدل حولها، فكتب "دينيس- Dennis" كتيبين ليهاجمها، وهناك كتيبات عديدة للدفاع عنها[1]. ومما يلفت الانتباه وإن يكن على نحو عابر، أن المسرحية تتضمن شخصية واحدة خطيرة تثير الفضول، وهي "سمبيرتون- Cimberton"، ذلك المختال الذى يريد أن يتزوج "لويسندا"، طمعا فى ثروتها. إن ملاحظات "سمبيرتون" على الزواج وعلى شخص السيدة التى ينتوى الزواج منها، تبلور موضوعا زائفا فى المسرحية، فقد كانت منقحة إلى حد ما فى مرحلة تالية، ولكن استمر تقديمها فى كل العروض التى لم يخلصها "استيل" كلية من أغلال كوميديا عصر عودة الملكية.

وبجانب (الجنازة)، (العاشق الكذاب)، (الزوج الحنون)، و(العشاق الواعون) كتب "أستيل" أربعة فصول من مسرحية عنوانها (مدرسة الحدث/ School of Action). وهذه المسرحية- فى حدود ما كتب منها- هزلية إلى درجة ما، ولكنها غير مسلية على الإطلاق. إنها تتعامل مع اثنين من السادة يملكان عقد إيجار مسرح، وحيلة أحدهم، التى تتمثل فى وضع الوصى الشرس لسيدة شابة يقع فى حبها، بأعلى المسرح مع زوجته، متصورا أنه فندق، وبعد ذلك يخيفونهم بالأشباح المسرحية، لاسترداد بعض الأموال التى أسيئ استخدامها. وهناك بعض المتعة بأفضل أساليب "إستيل"، حين يفحص المستأجران الاثنان القدرات الفنية لتنويعة من المتقدمين بطالباتهم لشغل مواقع الفرقة، وفق القائمة. فهناك- على سبيل المثال- الممثل التراجيدى الذى لا يمكنه ولن يمكنه أن يتلو بعضا من المادة المتحذلقة التى بين يديه، بحمية وحرارة، ما لم يلبس روبا طويلا، ويمسك هراوة غليظة يلوح بها، ويصطنع دخلة على صوت الموسيقى العسكرية. إنهما يجردانه من هذه الأعراض الخارجية، فيتوقف الرجل المسكين بعد برهة قصيرة عند قوله: " كليدا ميرا أوه!،

(١) خلاصة هجوم "دينيس" الأول، ضمنه الأستاذ "إتكين- Aitken" فى تصديره لطبعة "حورية البحر" من مسرحيات "استيل".

أوه! أوه"، مع تنهيده، ويقران بعجزه عن متابعة الأداء سواء الحب أو الحرب، بدون التجهيزات المسرحية".

ويترك"استيل أيضا جزءا من فصل ملهاة أو هزلية بعنوان"السيد المحترم"، تعالج الحياة الراقية تحت السلم.إنها تبدو كما لو كانت أكثر إمتاعا من مسرحية"تونلى جاريك Townly- Garrick"، التى تحمل العنوان نفسه، وتدين فكرتها الرئيسية بالتأكيد إلى الجزء الذى تركه "استيل"، وإلى العدد رقم "٨٨"من جريدة"المشاهد- The spectator"[1]. ولكن يبدو على الأرجح أن لا"مدرسة الحدث) ولا(السيد المحترم) يمكن أن يتطورا إلى ملهاة عاطفية منضبطة، من النوع الذى تبدت فيه(العشاق الواعون).ويرى الأستاذ"وارد"أن الملهاة الإنجليزية غرقت بهذه المسرحية الأخيرة فى ضروب اصطناع العناق الباكي، وفى الضعف الذى لم تستطع أن تنقذ نفسها منه إجمالا مرة أخرى قط.

ولما كانت هذه الدراسة تعالج الملهاة العاطفية، بالإضافة إلى إسهام"استيل"فيها، فمن الضرورى التعرض لبعض الأسماء التى حظيت بالشهرة فى تطورها اللاحق.إن المسرحية العاطفية الأكثر نجاحا فى عصر"جاريك"، كانت"المقامر - Gamester"التى كتبها"موور- Moore"، ويبدو أنها كتبت خصيصا ليؤديها"جاريك".وعن(المقامر) يقول السيد"بيريل-Birrell" يقول فى كتابه"القول المأثور"، إنها من النوع الذى يصنع سمعة الممثل، فلم يكن فيها شيء سوى ما كان "جاريك" مسئولا عنه.وقد توفي"موور"فى ١٧٥٧.أما"آرثر مورفي- Arthur Murphy /١٧٢٧ -١٨٩١"، و"وايتهيد- Whitehead /١٧١٤- ١٧٨٥" بمسرحيته(مدرسة للعشاق- the school of lovers)، و"هيو كيلي-

---

(١) كان"ريتشارد إستيل"رئيس تحرير وصاحب هذه الجريدة الأدبية التى ظهرت فى أواخر القرن السابع عشر(المترجم)

Hugh Kelly/ ١٧١٤-١٧٨٥" بمسرحية(الرقة الزائفة- False delicacy) وغيرها، فقد تسلموا المصباح الخافت وأسعدوا معاصريهم.وكان لهم فى جهود"جورج كولمان/ George Coleman/ ١٧٣٣- ١٧٩٤"الكبير، شيء من روح الملهاة الأصلية.كما فى مسرحيته(الزوجة الغيورة- Jealous Wife) و(الزواج الخفي- Clandestine Marriage)، اللذين كتبتا- على سبيل المثال- بالتعاون مع "جاريك".أما "جنرال بورجوين- General Burgoyne" الذى توفى ١٧٩٢، فكان فى عمله شيء من أسلوب"شريدان- Sheridan"، ولكن بالطبع بدون تألقه. ولم تخل أعمال "جولد سميث-Goldsmith"نفسه، ولا حتى "شريدان"نفسه، من العاطفية المراوغة نحو المدرسة التى احتقراها.

ويعد"ريتشارد كومبرلاند- Richard Cumberland/1732- 1811"آخر مثال بارز من كتاب الملهاة العاطفية، وتعامل مع الأخلاقية العاطفية، والشخصيات الكوميدية التى تتحدث باللهجات المختلفة.ويتمتع"كومبرلاند"بجدية هدف جديرة بالاحترام، إذ يعتقد- فيما يقول لنا- أنه لكى تفعل شيئا يدمج الأجناس المختلفة التى تتكون منها إمبراطوريتنا، ضع على المسرح خدم كبار السن من الاسكتلنديين الذين يتكلمون اسكتلندى بلا مبالاة، ولكن يتمتعون بقلوب جد نقية، بجانب رجال هزليين من "أيرلندا"، ورجال من "ويلز"...وهلم جرا.وربما يعطينا هذا فكرة نافذة إلى وعيه بما يضحك.وكان يتمتع بذاكرة خطيرة أدت به إلى أن يتخيل أنه كان يكتب عملا أصيلا بينما يستقى فعليا ذكريات غابرة من عمل شخص آخر، قد يكون شاهده أو قرأه. إنه"السير فريتفول بلجري- Fretful Plagiary"، فى مسرحية(الناقد- Critic) التى وضعها "شريدان".على أن الملهاة العاطفية لم تنتهى مع"كومبرلاند"، فمازالت مخزونا سلعيا لمديرى مسارحنا.ولكنها توقفت بعد عصر "كومبرلاند"، لإصلاح موقعها السابق المتنازع عليه، لمصلحة الجمهور. فمع"كومبرلاند" إذن، يمكننا أن نستخلص تاريخنا.

ثانيا : نظرية المأساة العائلية أو الدراما البرجوازية

١ – تخليق النوع فى الخطاطة الكلاسيكية.

٢ – الشخصية ومصادر المادة الدرامية.

٣ – فلسفة المأساة والبحث عن البنية الوظيفية

٤ – بين الملهاة العاطفية والمأساة البرجوازية

١- تخليق النوع فى الخطاطة الكلاسيكية

١/١/١- من بين الأنواع الدرامية التى ظهرت فى أوروبا، ولاسيما فى انجلترا وفرنسا وألمانيا، خلال القرن الثامن عشر، استجابة لذوق الطبقة البرجوازية وحاجتها، بعدما استطاعت أن تقتحم السوق الفنى مع تبلورها وزيادة مكانتها الاجتماعية رسوخا، ذلك النوع الذى يسمى إمكانا بمأساة الطبقة الوسطى Middle-class Tragedy "، أو"الدراما البرجوازيةBourgeois Drama". والواقع أن كلا الاسمين ينطوى على الدلالة نفسها، إذ ينسب النوع مباشرة إلى الطبقة الاجتماعية، التى ظهرت فى عصر النهضة واستقرت وقتذاك فى أماكن نمت بوصفها مدنا، فعرفت بالبرجوازية، التى تعنى حرفيا"سكان المدن". وقد شكلت طبقة جديدة منبثقة عن عامة الشعب، وممتلكة أسباب الثروة، وغير مرتبطة- فى الوقت ذاته- بالطبقة الأرستقراطية فى أعلى السلم الاجتماعي، فعرفت أيضا بالطبقة الوسطى. وفى القرن الثامن عشر، بلغت هذه الطبقة من القوة والازدهار الاقتصادى ما مكنها من أن تفرض نفسها بإلحاح على الحياة العامة والسوق الفني، وبالتبعية طمحت إلى أن تجد نفسها فى الأنواع الدرامية، وتمتد إليها بشخصياتها المعبرة عنها، وعن رؤيتها للعالم، فيذكر أن هذا النوع استمد شخصياته من الطبقتين الوسطى والبسيطة، ويعالج علاقات ومشكلات هذه الشخصيات بأسلوب واقعي[(١)]. وقد كان تغيّر المصدر الطبقى لشخصيات المأساة، يعد على هذا النحو خروجا على القواعد الكلاسيكية- لاسيما الجديدة التى أسسها نقاد وكتاب

---

(١) انظر:إبراهيم حمادة- معجم المصطلحات الدرامية- القاهرة- دار الشعب- ١٩٧٠- ص٢٢٦.
وانظر:د.محمد مندور- فى الأدب والنقد- القاهرة- لجنة التأليف والترجمة والنشر- ط١٩٥٢/٢- ص١٣٧.

فرنسا خلال القرن السابع عشر- وتحتم أن يكون أبطال المأساة من الطبقة الأرستقراطية بملوكها وأمرائها ونبلائها. غير أن تحديد هذا "النوع" بإسناده إلى الطبقة التى ينتمى إليها الأبطال فقط، لا يخلو من التباس، إذ يسمح بالخلط بينه وأنواع أخرى ظهرت فى الفترة نفسها، واستقت مادتها وشخصياتها أيضا، من الطبقة البرجوازية، وعبرت عن وجه آخر من وجوهها مثل "الملهاة العاطفية" التى لا تعدو أن تكون دراما برجوازية. فإن كان اصطلاح الملهاة يميز هذا النوع الأخير من الدراما البرجوازية وإن مال غالبا لاستدرار الدموع، فالملائم تميز النوع الجديد، بإظهار مزاج المعالجة، أي "مأساة برجوازية- Bourgeois tragedy" أو "مأساة عائلية Domestic tragedy"، متى كان يختص بتلك الكوارث والحوادث المفجعة التى تقع لأبناء العائلات البرجوازية، فتنتهك حرماتها وتهدد أوضاعها، وتثير اضطرابا فى بنية الأفكار والمفاهيم والقيم، التى تؤسس كيانها الروحي، وإذا جاءت- فيما يقول "نيكول"- لتحل محل المأساة القديمة ذات التقاليد الملكية(١).

١/ ١/ ٢- وقد دأب النقاد والمنظرون- وقتذاك- على استحضار الوعى بالخطاطة الكلاسيكية لإيجاد الحلول الممكنة لمستجدات الأنواع الفنية بداخلها، ولو على نحو لا يخلو من سذاجة وتوفيقية، وإن كان لها- فى الوقت نفسه- ما يبررها فى ظل استمرار هيمنة الطبقة الارستقراطية بما لها من ثقل الامتياز التاريخي، خاصة فى فرنسا. وفى هذا السياق اعتقد "دينيس ديدرو/ ١٧١٣- ١٧٨٤" أن هناك نوعين أساسيين من الأنواع الدرامية، يمكن أن يتخلقا فى المسافة بين نوعي "الملهاة" و"المأساة" الكلاسيكيين، للتعبير عن الطبقة البرجوازية، أولهما "الملهاة العاطفية" إذا اقترب من الملهاة، وثانيهما "المأساة

(١) نيكول، الارديس- المسرحية العالمية/ج٢- ت:د.محمود حامد شوكت- المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر- مكتبة الأنجلو- ب.ت- ص٢٦٠.

العائلية" إذا اتجه النوع إلى المأساة[1]. ولكن لما كانت "الملهاة الدامعة" المقابل الفرنسى ل"الملهاة العاطفية"الإنجليزية، ولما انتهى بعض النقاد- على الأقل- إلى اختزال مفهوم التراجيديا البرجوازية أو "المأساة العائلية"- ولو على نحو مخل- في "الدراما"، فإن فكرة القرب من طرفى الخطاطة الكلاسيكية التى تفسر الأنواع المخلقة، تعود لتقترن صراحة بنغمة الشعور السائدة فى المعالجة الدرامية. ولعل هذا الاقتران يفسر ما رآه نقاد القرن الثامن عشر، من أنه: إذا سادت النغمة الحزينة الآسية حتى النهاية اعتبروا النوع "دراما"، وإذا انتهت المسرحية الحزينة بنهاية سعيدة يمكن أن تسمى "الملهاة الدامعة"[2]. وفى السياق نفسه، يرتبط النوع بالكوميديا إذا حاول المؤلف وصف الأوساط البرجوازية وصفا واقعيا، ويرتبط فى الوقت نفسه بالتراجيديا إذا هددت أحداثه أبطال المسرحية، فنرى شرف هؤلاء الأبطال وحياتهم وسعادتهم فى خطر[3].

١/٢/١- والواقع أن "بيير كورني/ ١٦٠٦-١٦٨٤" أرهص بالمأساة العائلية، وبما استدعته من تغير فى الجذور الطبقية لأبطالها، بما يتوافق مع السواد الأعظم من الجمهور الذى تحقق آثارها فيه، فى إطار استحضاره الخطاطة الكلاسيكية، لاسيما ما تطرحه من أثر يقترن بإثارة عاطفتى الخوف والشفقة فى نظرية التطهير، وبدا من ناحية ثانية واعيا- ولو على نحو ضمني- بالتغيرات الاجتماعية/ الاقتصادية المطردة مع عصر النهضة، وكوّنت الطبقة البرجوازية، التى ينتمى إليها. ففى مقدمة مسرحيته "دون سانش" يشير إلى أهمية أن تثير "المأساة" عاطفتى الخوف والشفقة، باعتبارهما من أجزائها الجوهرية ومن تعريفها. ولكنه يشك فى إمكانة أن يثير الملوك والأمراء هاتين العاطفتين دائما،

---

(١) انظر: د.إبراهيم حمادة- معجم المصطلحات الدرامية- ص٢٢٧.

(٢) انظر: د.إبراهيم حمادة- م.ن- ص١٤٦.

(٣) ملكة على لهيطة- مقدمة(دينيس ديدرو- الابن الطبيعي) من المسرح العالمي- الكويت- وزارة الإعلام- ع٦٤/يناير ١٩٧٥- ص١٢.

بما ينالهم من مصائب تزلزل عروشهم، خاصة فى متفرج لا ينتمى إليهم بصلة، فيقول: إن صح أن الخوف لا يستثار فينا إلا عندما نرى من يشبهوننا يقاسون، وتجعلنا مصائبهم نتوجس خفية من أشباهها، أليس صحيحا كذلك أن هذا الإحساس يمكن أن يستثار فينا- بطريقة أشد وأوقع- عندما نرى المصائب تحل بأشخاص من طبقتنا نشبههم نحن أتم الشبه، أكثر مما يستثار بمنظر المصائب التى تزلزل كبار الملوك عن عرشهم، وهم أشخاص لا يمتون لنا بصلة، غير أنه من الممكن أن نهتز أيضا بالأحاسيس التى ألقت بهم فى هذه الهاوية، ولكن هذا لا يحدث دائما[1].

١/ ٢/ ٢- ولكن وعي "كورني"بأهمية تغير المنبت الطبقى للبطل التراجيدى بما يقربه من الجمهور البرجوازي، ليحقق فيه الأثر الجمالى المنتظر، ظل فى الحقيقة وعيا ثانويا، يقبل النفى والتهميش فى ظل نظم الحكم الملكية إبان قوتها وسطوتها، على نحو ما كانت فى فرنسا القرن السابع عشر، إبان حكم "لويس الرابع عشر"، وفى إنجلترا إبان ما يعرف بعصر "عودة الملكية". وتجلت بوادر هذا الوعي- فيما يشهد تاريخ الدراما- فى أعمال تجسدت على المسرح الإليزابيثى وما تلاه، وقد تكون قليلة متناثرة، أو كثيرة أسقطها التاريخ غير مدرك لأهميتها، باعتبارها وليدة وعى ثانوي، إلا أن ما تبقى منها، يعد بمثابة جذور أولية أو إرهاص مبكر بالمأساة العائلية. فيشير "نيكول"إلى أنه جرت فى عصر "شكسبير"مناظر مفجعة تصور الطبقة الوسطي، جر النسيان ذيوله عليها منذ مدة طويلة[2]، ويشير "حمادة"- من بين الأعمال المنسية- إلي "تحذير إلى نساء جميلات/ ١٥٩٩"، التى تعرض صورة للحب والقتل، فى عائلة من الطبقة الوسطي، التى تعيش فى لندن، ويشير إلى مسرحية "امرأة قتلتها الشفقة-

---

(١) انظر: د.على درويش- دراسات فى المسرح الفرنسي- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ص١٣١. وانظر: ملكة لهيطة- م. س- ص١٤

(٢) نيكول، الارديس- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢٦٠.

woman killed with kindness /١٦٠٣"التى كتبها"توماس هيوود Thomas Heywood /١٥٧٤-١٦٣١"، بوصفها المثل الكامل للمأساة العائلية[١]، وهى المسرحية نفسها التى يستدعيها"فارجاس"مضيفا إليها"حماسة أو غيرة فيفرشام-Ardency of fever sham /١٥٩١"التى تنازع تأليفها عديد من الأسماء، بينها شكسبير[٢]، ولكن هوايتنج"ينسبها إلي"هيوود" مؤكدا- أيضا- أن مسرحياته قد لا تكون من النوع العظيم، ولكنها تنبئ ببدء ظهور التراجيديا البرجوازية، أى التى تشغل بمشكلات أفراد الطبقة الوسطى[٣].

---

(١) انظر: د.إبراهيم حمادة- معجم المصطلحات الدرامية- ٢٢٦. وتدور "امرأة قتلتها الشفقة"حول زوجة خانت زوجها فلم ينلها من العقاب إلا البعد عن زوجها الوديع وأطفالها الصغار، وتحت تأثير هذه المعاملة الكريمة تذوى الزوجة ندما، حتى يغفر لها زوجها أخيرا وهى على فراش الموت وسط البكاء والنحيب والكثير من العواطف المثيرة، انظر: هوايتنج، م.فرانك- المدخل إلى الفنون المسرحية- ص٦٨.

(٢) فارجاس، لويس- المرشد إلى فن المسرح- ص١٤١.

(٣) هوايتنج، م.فرانك- المدخل إلى الفنون المسرحية- ص٦٨.

٢- الشخصية ومصادر المادة الدرامية

٢/١/١- قد كان للمأساة العائلية أو البرجوازية، جذور فى بعض أعمال كتاب العصر الإليزابيثي، لاسيما أعمال "توماس هيوود"، وربما ظهرت سماتها كلها أو بعضها فى أعمال آخرين شاءوا أن يجتذبوا الجمهور العريض من الطبقة الوسطي، ويحققوا شيئا من النجاح بينهم. كما أرهص" بيير كورني "بأهمية تغيير بطل التراجيديا بحيث يصبح وثيق الصلة بالطبقة البرجوازية ومنتميا إليها، ليتعاطف معه جمهور يشبهه. إلا أن النوع نفسه تشكل بوصفه تيارا فعليا فى مجرى تاريخ الدراما خلال القرن الثامن عشر، مقترنا- فى الوقت نفسه- بمحاولة توصيفه اصطلاحيا، وذلك بظهور الكاتب الانجليزي "جورج ليلوGeorge Lillo/ ١٦٩٣- ١٧٣٩"ومسرحيته(تاجر لندن أو تاريخ حياة جورج بارنويل- The London merchant or The history of George Barnwell/ ١٧٣١"التى نالت قدرا كبيرا من النجاح الجماهيرى وشعبية هائلة مكنتها من العرض فى لندن لفترات طويلة، وصادفت استحسانا من النقاد ومبدعى الدراما فى ألمانيا وفرنسا[١]، فليس صحيحا، بمقارنة أزمنة الصدور، ما تذكره"ملكة لهيطة"- مثلا- من أن النوع نشأ على يد"دينيس ديدرو"فى فرنسا، بعد أن أصدر"الابن الطبيعي/ ١٧٥٧"بمقدمتها التى تشرح سماته من حيث الموضوع والشكل[٢].

---

(١) انظر: ايفانز، ايفور- موجز تاريخ الدراما الإنجليزية- الألف كتاب الثاني- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٩٩- ص١٧٤، انظر: فارجاس، لويس- المرشد إلى فن المسرح/الدراما- ت: أحمد سلامة محمد-الألف كتاب الثانية - الهيئة المصرية العامة للكتاب- ع١٩٨٦/٩- ص١٤١.

(٢) انظر: ملكة على لهيطة- مقدمة(دينيس ديدرو- الابن الطبيعي) ص١٢،١٣.

٢/ ١/ ٢- ولكن ربما كان من الضروري- وقبل الخوض فى تفصيلات نظرية المأساة العائلية أو البرجوازية- رصد الخطوط العريضة ل"تاجر لندن"باعتبارها نقطة البداية التى استوعبت سمات النوع الفنية ودلت عليها. فلقد استمد"ليلو"مادته من أحد القصص الشعبية القديمة التى كانت تعرف فى العصر الوسيط باسم"البالاد- Ballad"، ولكنه بالطبع أجرى من التغيرات عليها فى تضاعيف المعالجة الفنية ما عصّرها، لتصبح أكثر قدرة على استيعاب الطبقة البرجوازية من كبار التجار الإنجليز، ومن ينضوون تحت أكناف أسرهم فى عصره. فدارت"تاجر لندن"حول الشاب"جورج بارانويل"الذى لم يكد يبلغ الثامنة عشر من عمره، ويتدرج فى العمل التجارى تحت كنف عمه "تروجود-True good"، الذى لا يخلو اسمه من دلالة مقصودة على فرط الطيبة وصدقها، فتكاد تصل بشخصيته إلى درجة التنميط. إلا أن"بارنويل"ما لبث أن سقط فى حبائل"ميلوود-Mile wood"المرأة اللعوب الشريرة التى تتميز بجاذبية جنسية آسرة، وتنطوى على الطمع فلا تكف عن طلباتها، والابتزاز المالى لمن يسقط فى شراكها الخادعة.

٢/ ١/ ٣- يندفع"بارانويل"إلى شراك"ميلوود"، فيتردى- بالتدريج- فى سلسلة من الجرائم الأخلاقية والاجتماعية، بدءا من خيانة صديقة"ترومان"الذى لا يخلو اسمه بدوره من دلالة نمطية على صدق الرجولة، إلى خيانة"ماريا"الفتاة البريئة التى تكن له الحب، ولا يخلو اسمها- بالتبعية- من ظلال دينية تضفى عليها القداسة والنقاء الخلقي، انتهاء بسرقة عمه فاغتياله، بعدما كان بالنسبة له نعم الراعى والصديق، ليحقق المكاسب التى قد ترضى"ميلوود". ويبدأ" بارانويل"رحلة الندم منذ اللحظة التى يطعن فيها عمه، الذى يحتضر داعيا الله الرحيم أن يشمل ابن أخيه بعنايته، ويصفح عن قاتله. وقتئذ يكشف"بارانويل"وجهه الملثم مخاطبا العم:"ارفع إلىّ بصرك

المحتضر، وانظر إلى ابن أخيك فهو الذى قتلك، لا تنظر إلى بهذا العطف وأرسل غضبك من عينيك، وانسفنى قبل أن تموت. يا للسماء! انه يبكى! رحمة بآلامي، إن هذه الدموع ممتزجة بالدماء.المقتول يبكى قاتله وهو يكابد غصة الموت.عبر عمّ تريد من غاية صالحة، صرح بعفوك عنى ثم خذنى معك". ولعل صفح العم الأخير، ما يزيد وطأة الندم على نفس قاتله"بارانويل"حين يتكشف أمره فتترسم مخيلته صور جرائمه، ويبدو وكأنه يسترد ذاته من حمأة الرزيلة وخيبة الدافع إليها، مستعيدا الوئام مع أصدقائه، فيعتلى منصة الإعدام، وقد تحلى- فيما يقول"فارجاس"- بكرامة ملائمة، بينما ترفض"ميل وود"التوبة وتنطلق للموت بخوف ويأس [1].

٢/ ٢/ ١- من العسير فى الحقيقة، إن لم يكن من قبيل المجازفة العلمية غير المحسوبة، المقارنة بين شخصية"بارنويل"وأى من أبطال المآسى الكلاسيكية المعروفة، سواء أكانوا من عصر الإغريق أو عصر"راسين"و"كورني"أو العصر الأليزابيثى حيث تتجلى أبطال المآسى الشكسبيرية، فهذه أبطال تنتمى ابتداء إلى الطبقة الأرستقراطية والأسر النبيلة، وتتميز بقدر كبير من الصلابة وقوة الإرادة، والقدرة على تحمل تبعة اختياراتهم ومسئولية أفعالهم، التى يستحيل عليهم الرجوع عنها، مهما تبينوا مساحة الجهل التى استندوا إليها فى تشكيل هذا الاختيار أو ذاك ولو بعد فوات الأوان. إلا أن"هوايتنج"يجازف ويجنح إلى تلك المقارنة، فلا يعثر في"بارنويل"إلا على شخص ضعيف الإرادة يكاد يكون ألعوبة بين يدي"ميلوود"ورغباتها، فما أن تأمره حتى يطيع صاغرا، ومن هنا قد يثير الشفقة به والعطف عليه، لكنه لا يرقى إلى مستوى الشخصية القوية ذات العظمة والدلالة [2]. وعلى أية حال، خير من المقارنة غير المجدية، النظر

---

(١) فارجاس، لويس- م.س- ص١٤١، وانظر: هوايتنج، م.فرانك- م.س- ص٨٥، وانظر:ونيكول، الارداديس- م.س- ص٢٦٠: ٢٦٢.

(٢) هوايتنج، م.فرانك- م.ن- ص٨٦.

إلي "بارانويل" فى إطار مكوناته الطبقية والنفسية والخلقية التى جعلت من ندمه حلية من الكرامة ملائمة.

٢/ ٢/ ٢- فالواقع أن "تاجر لندن" كانت تخطيطا فنيا تجاوز- إلى حد بعيد- تأويل فن المأساة، كما تراكم واكتسب تحولاته الممكنة فى سياق التاريخ الدرامي، وليس منطقيا ردها إليه وقياسها على ما فيه من نماذج وما استقر من أسس ومفاهيم. فقد بدت النماذج الكلاسيكية بما تنطوى عليه من أسس ومفاهيم، غير ملائمة- بالقطع- من منظور مبدعى الدراما للطبقة البرجوازية ونقادهم ممن تحمسوا لأعمالهم، وأثنوا عليها لما صادفته بالتأكيد من تجاوب كامن مع أبنيتهم الفكرية ورؤيتهم المشتركة للعالم. فلم يكن طبيعيا أن تشغل "تاجر لندن" نفسها، بينما تكترث بالطبقة البرجوازية، بأبطال ذوى عظمة وجلال وقوة إرادة، وغير ذلك مما قد يتكشف فى طبقة الملوك والأمراء، ولو من قبيل الاحتمال. ولعل السياق الأدبى المسئول عن ملاحظة أن أيا من شخصياتها لا ينتمى إلى الطبقة الراقية وأسر النبلاء، بعين لا تخلو من دهشة، والمسئول- فى الوقت نفسه- عن إحساس الصدمة المفاجئة بين معاصريها، وما ولده من تنبؤ لها بالفشل التام للسبب نفسه، ولجرأتها- فى المقابل- على معالجة موضوع التجار وشركائهم لا غير، مما ولد شيئا من الارتياح[١].

٢/ ٢/ ٣- لا غرو أن السياق الأدبى نفسه، شهد تحولا يؤسس بانتقاد الخطاطة الكلاسيكية، خطاطة الأنواع الدرامية الجديدة، ومنها "المأساة العائلية" بطابعها البرجوازي، وهو التحول الذى اضطلع بجانبه النظرى المبدعون أنفسهم، فيما كتبوه من مقدمات لمسرحياتهم. ففى هذه المقدمات انتقدوا بشدة المأساة الكلاسيكية بمادتها المستمدة من الأساطير الإغريقية

(١) فرجاس، لويس- م.س- ص١٤١.

والرومانية، أو التاريخ القديم، وبأبطالها من الملوك والأمراء، وركزوا على تحليل أهوائهم وطباعهم، مثلما أسسوا على الطرف المقابل، رؤى فنية مماثلة لما أرهص به"كورني"، ملتمسين ما يبررها فى الواقع المتغير. ورغم أن"ديدرو"لم يكن أول من أبدع"المأساة العائلية البرجوازية" إلا أنه واحد من أهم من نظّروا لها، فيشير فى مقدمة"الابن الطبيعي"إلى ضرورة اختيار الشخصيات من أبناء البرجوازية، متنوعة من رجال الأدب والإدارة والمال، إلى التجار والفلاسفة والقضاة والمحامين والمواطنين العاديين، بينما تركز المعالجة على فكرة المركز الاجتماعي، فالمهنة بواجباتها ومزاياها ومضايقاتها، يجب أن تكون أساس العمل. ويؤكد "ديدرو"- من ناحية ثانية- على كافة العلاقات بين أفراد العائلة: رب الأسرة والزوج والأخت والأشقاء. فإن تحدث"ديدرو"فى هذا السياق، عن دراسة عادات وأفكار وفضائل برجوازية، بدلا من تحليل الطبائع والأهواء التى ألفتها المسرحية الكلاسيكية[1]، فهو يعنى تناول الشخصية بما هى استجابة لنسق من الأفكار والعادات والقيم الأخلاقية التى تتحكم فى وجودها، سواء على مستوى علاقات العمل أو العلاقات العائلية.

٢/ ٢/ ٤- يردد"بومارشية- Beaumarchais/1732- 1799" أفكار "ديدرو" نفسها فى مقدمة"أوجينى - Eugenie/1767"التى اتبع فيها تعاليمه[2]، مؤكدا أن المادة الدرامية التى تستقى من الأساطير أو التاريخ،

---

(١) انظر: ملكة على لهيطة- مقدمة(دينيس ديدرو- الابن الطبيعي) ص١٤.

(٢) أنه"بومارشيه/ بيير أوجستين كارون/Pierre Augustine Caron -Beaumarchais"كاتب فرنسى تأثر بتعاليم مواطنه "ديدرو"الفنية، وكتب"أوجيني/١٧٦٧"ثم"الصديقان/"وتاجر مدينة ليون"، ولكنه تحول فى الجزء الأخير من حياته إلى الملهاة واشتهر بعمليه"حلاق إشبيلية"و"زواج فيجارو"اللذين تحولا إلى أوبرات كوميدية، انظر: أوديت أصلان- فن المسرح/ج١- ت:د.سامية أحمد أسعد- ص٨٠

فتتناول ثورات روما وأثينا، ويقتل فيها طغاة اليونان، أو يضحى بأميرة شابة فى أوليد [1]، هى لا تعنيه، ولا تثير اهتمامه بوصفه مواطنا مسالما فى دولة ملكية فى القرن الثامن عشر، ولا يجد فيها من الأخلاقيات ما يناسبه. ويتحدى- من ناحية ثانية- أن يجيبه أحد من معاصريه بأنها تثير اهتمامه، وإلا كان رجعيا بربريا يقصد بكلمة "دراما" شيئا آخر غير الصورة الأمينة لأفعال البشر، ويشير أيضا إلى أن اللون المسرحى الشريف الجاد، من شأنه إثارة اهتمام الشعب ويبكيه لأن موضوعه قد يقع بين بعض مواطنيه [٢].

٢/ ٢/ ٤- فى السياق نفسه بعد أن يفيض "جان جاك روسو Rousseau/ ١٧١٢-١٧٧٨" فى خطابه عن المسرح إلى "دالومبير- D'Alembert ١٧١٧-١٧٨٣"، انتقادا للمأساة الكلاسيكية ونظرية التطهير، يدعو لإنقاذ المسرح الفرنسى كله، بأن يجعل الشعب يهتم برجل مستقيم، وإن كان بسيطا خشنا وعاملا، لا يعرف أهواء الحب أو الغزل ولا يرص الجمل الجميلة، وليس له آراء مسبقة، يرفض بعد أن يتلقى إهانة من سياف أن يذهب ليذبح ذلك الذى أهانه، كما اهتم بذلك أبطال كلاسيكيون مثل "السيد" [٣]، وهو بطل مسرحية ل"كورني" بالاسم نفسه. وقد كتب "روسو" نفسه "بجماليون" التى عرضت في ١٧٧٠، واعتبرها البعض ميلودراما [٤]، ولكنها- على الأرجح- "مأساة عائلية" التى تعد من الجذور الفنية

---

(١) يشير "بومارشية" إلى جزء من ملحمة "الإلياذة" يستعيد جانبا من رحلة الأساطيل الإغريقية إلى طروادة، حيث اضطر أجاممنون قائد قوات التحالف أن يضحى بابنته "أفيجني" إرضاء للآلهة في "أوليس"، كى تسمح للأساطيل بالإبحار إلى طروادة بعدما ضنت عليها بحركة الأمواج وحالت دون مسيرها.

(٢) انظر: بومارشيه- مقدمة "أوجيني"-(أوديت أصلان- فن المسرح/ج١- ت: د.سامية أحمد أسعد- ص٢٤١، وانظر: ملكة على لهيطة- مقدمة(دينيس ديدرو- الابن الطبيعي) ص١٤، وانظر: نيكول، الارديس- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢٥٥.

(٣) انظر: روسو، جان جاك- خطاب إلى دالومبير-(أوديت أصلان- فن المسرح/ج١) ص٧٥.

(4) http://aarabiah.isoc.ae/encyclopedia/Melodrama

للميلودراما. وكتب فرنسيون آخرون فى النوع نفسه، وتأكد تأثرهم- وفق عديد من النقاد المؤرخين- بعمل "ليليو"الرائد، مثل "ميشيل جان سدين- Michel Jean Sedaine"الذى كتب(متفلسف ولا يدرى / ١٧٦٥)، التى انتمت اتجاهاتها الأخلاقية إلى مثاليات التجار، واستهدفت مهاجمة المبارزات[1]، التى كانت تقليدا أرستقراطيا لحسم الخصومة بين الأفراد، دون اللجوء إلى القانون المدني. وكتب أيضا"لويس سباستيان مرسيه/ Louis Sebastian Mercier"متبعا نهجا فنيا مماثلا لتأسيس "ديدرو"فقدم"جينيفال أو بارنفلت الفرنسي- Jenneval ou Le Barnevelt francais / ١٧٦٩"، التى تعد ترجمة لمسرحية"ليلو- تاجر لندن"، ومن أفضل المسرحيات فى زمانها، كما كتب"القاضي-Le judge / ١٧٤٤"[2].

٢/ ٢/ ٥- ولم يختلف الأمر فى ألمانيا عنه فى فرنسا وامتد إليها تأثير"تاجر لندن"، إذ أشارت إلى البديل الممكن الذى يلتقى بالمساحة القلقة فى نفوس مبدعيها المسرحيين، إزاء النماذج الكلاسيكية التى استمدها"جوهان جوتشيد/ Johan Gottsched"بالتعاون مع الممثلة"كارولينا نويبر/ Karoline Neuber"، فى إطار النهوض بالمسرح[3]. فقد ظهر"جوتهولد افرايم ليسنج/ Gotthold Ephraim lessing/ ١٧٢٩ - ١٧٨١"، وقدم من جانبه نقدا منظما ومنهجيا للتعاليم الكلاسيكية، وأعاد تقييمها فى مقالاته وأبحاثه، فى ضوء

---

(١) انظر: الارديس، نيكول- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢٦٤.

(٢) انظر: فرجاس، لويس- المرشد إلى فن المسرح- ص١٤٨، أيضا:نيكول، الارادیس- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢٦٤.

(٣) انظر عن جهود"جوتشيد"و"كارولينا"فى المسرح الألماني:نيكول، الارديس- المسرحية العالمية- ج/٢- ص١٩٤، ٢٧٧، وأيضا: هوايتج، م.فرانك- المدخل إلى الفنون المسرحية- ص٨٧.

مفهوم عدم الموائمة مع العصر وذائقة الجمهور البرجوازى الجمالية[١]، ومن ناحية أخرى تنبه- فيما قال"هوايتنج"- إلى قيمة محاولة"جورج ليلو"وأتباعه فى ربط الدراما بحياة الفرد العادى وتصوير هذه الحياة[٢]. وكان"ليسنج"أسبق من"ديدرو"فى النسج على منوال المأساة العائلية حين ألف"العالم الشاب/١٧٤٨"وأعقبتها"مس سارة سامبسون/١٧٥٥"، و"إميليا جالوتي/١٧٧٢"، وكلها تؤكد- من منظور النقاد ومؤرخى الدراما- تأثره بالتيار الذى بدأه"جورج ليليو"فى انجلترا[٣]، وترجم إلى الألمانية مقدمة"ديدرو"التى كتبها ل"الابن الطبيعي" وأعاد نشرها في١٧٨١[٤]. ولعل هذه الجهود التى بذلها"ليسنج"إبداعا وتنظيرا، ما دعت"جارتن" إلى تأكيد الارتباط الوثيق بين إنجازاته الدرامية، ونهضة الطبقة الوسطي، فاتضحت- لأول مرة- فى مسرحياته مفاهيمها وأفكارها الأخلاقية، وتأكيدها الذاتى فى مواجهة النبلاء[٥].

ولكن"تاجر لندن"وأمثالها من الأعمال التى تبعتها فى تيار"المأساة العائلية"، لا يقتصر أمرها على إبدال بطولة التجار ومن إليهم من رموز الطبقة البرجوازية ببطولة النبلاء والأمراء والملوك، فهذا الإبدال ترتب عليه ما اقترن به من سمات مفارقة لبطل المأساة الكلاسيكية.

---

(١) جمع"ليسنج"مقالاته وأبحاثه النظرية فى كتابه"دراماتورج فى هامبورج/١٧٦٨-/1767- Dramaturgy of Hamburg" و"خطابات عن الأدب الحديث Letters on the modern literature"بالإضافة إلى مقدمات مسرحياته الضافية، انظر:هوايتنج، م.فرانك- م.س- ص٨٨، وأيضا:أوديت أصلان- فن المسرح/ج١- ص٢٢٨:٢٣٠، وأيضا:نيكول، الارديس- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢٧٨، ٢٧٩.

(٢) هوايتنج، م.فرانك- المدخل إلى الفنون المسرحية- ص٨٨.

(٣) انظر:أوديت أصلان- فن المسرح/ج١- ص٢٢٨، وأيضا:هوايتنج، م.فرانك- م.س- ص٨٨، وأيضا:نيكول، الارديس- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢٧٩، وكذلك: فرجاس، لويس- م.س- ص١٥٣:١٥٧.

(٤) انظر: ملكة على لهيطة- مقدمة(دينيس ديدرو- الابن الطبيعي) ص٢٠.

(٥) جارتن، ه.ف- الدراما الألمانية الحديثة- ت:وجيه سمعان- الألف كتاب- القاهرة- مركز دراسات الشرق الأوسط- ع٥٨٢/١٩٦٦- ص١٥.

٢/ ٣/ ١- من الواضح أن السؤال الأخلاقى وما ينبغى أن يتعلمه المتفرج من المأساة، كان يلح على ذهن مؤلفي "المأساة العائلية" ومنظريها ونقادها على السواء، مرافقا لإبدال أبناء الطبقة الوسطى بأبناء الطبقة الأرستقراطية من ملوك وأمراء ونبلاء، وإغفال نظرية التطهير. وكان "بارانويل" - باعتباره رأس هذا النوع من الأبطال المنتمين للبرجوازية- شابا ذا إحساس ووعى بالفضيلة وإن يكن بفهم ضيق يكاد يقصرها على عفة جسده وضرورة قمع الشهوة أو السيطرة عليها وإشباعها بالطرق المشروعة، سواء من منظور اجتماعى يتواصل مع العادات والأعراف السائدة بين أبناء الطبقة نفسها، أو من منظور ديني. ولو لم يتمتع "بارانويل "بهذا الوعى الأخلاقى بالفضيلة، لما كان ندمه على ما اقترف من آثام وجرائم، ذا معنى، ولما كان للتوبة ما يبررها. وإذا كان بالندم والتوبة يتحلى "بارانويل "بقدر من الكرامة الملائمة فى عين نقاده، ويستدعى شفقتهم به وهو يتقدم للإعدام فالمؤكد- من ناحية ثانية- أن إحساسه بالفضيلة لم يكن طارئا مقارنة بموقف "ميلوود" . وإذا كان أمر "بارانويل " كذلك، فهو لم يسقط فى سلسلة الآثام عن نقطة ضعف كامنة فيه، كما يسقط البطل التراجيدى فى الكارثة المأسوية، بل عن تورط فى شراك خارجة عن إرادته، كما يفهم من القول بأن من بين ما تميزت به المأساة العائلية "تورط الفضيلة فى مأزق[1]. والواقع أن هذا الفهم لم يكن بعيدا عمّ قصده "ليلو "نفسه حين قال: إنه أراد بيان "الطريقة التى يمكن أن ينصب بها شرك لشباب مجتهدين أفاضل، بفعل خبث نساء جشعات ليس لهن مبدأ"[2].

٢/ ٣/ ٢- وفى هذا السياق وحده تتكشف فلسفة "المأساة العائلية "من منظور الطبقة البرجوازية، بما هى مأساة تورط فى الإثم أو الجريمة، دون قصد

(١) إبراهيم حمادة- م.س- ص١٤٦.
(٢) فرجاس، لويس- م.س- ص١٤١.

أو سؤ نية مبيته على نحو أصيل، ولكن بفعل الغواية المؤقتة والعابرة مهما طال بها الأمد فى الزمن، واستدعت أفعال التأنيب والزجر وما إليها من ألوان العقاب الذى يصل قمة مأساوية بالإعدام. ويبدو موقف الندم والتوبة، ولو كان مباغتا، نوعا من الاغتسال والتطهر من هاجس الإصغاء للغواية، بما يؤدى إلى رد البطل لنفسه الأصيلة من جانب، ودائرتى القبول الاجتماعى من جانب آخر، سواء أكانت دائرة علاقات العمل أو دائرة العلاقات العائلية، وما فيهما من أفكار عن الواجبات والقيم الأخلاقية. إن البطل البرجوازى معذور ابتداء وضحية قوى شيطانية، تترصده بالشراك وتخدع فطرته الفاضلة التى جبل عليها، وحسبه الانتصار عليها- ولو فى نهاية الطريق أو قبل أن تفيض روحه لبارئها- بالندم والتوبة إلى جادة الصواب. وعلى هذا النوع يسوغ الدرس الأخلاقي، ويبرئ البطل ساحته من المسئولية الكاملة عن فعله وعن نواياه. ولا شك أن هذا السياق- على مستو آخر- يفسر القول بأن ما لا سبيل لإنكاره فى "تاجر لندن" هو الصدق الذى يتسم به الدرس الخلقي [1] أو أن ما تتسم به تجليات النوع هو سيادة "النغمة الأخلاقية العالية التى قد تتجاوز حد المعقولية [2].

(١) فرجاس، لويس- م.ن- ص١٤١.
(٢) إبراهيم حمادة- م.س- ص١٤٦.

٣- فلسفة المأساة والبحث عن البنية الوظيفية

٣/١/١- غير أن فلسفة المأساة البرجوازية لا تكتمل بغير مساءلة تكشف عن الوجه المراوغ تحت الدرس الخلقى والمواقف التى تثير الانفعالات العاطفية المشبوبة فى تركيبها الفني، مما يعيده إلى دائرة الاكتراث النقدي. فمن ناحية إذا كانت "ميلوود" نموذج امرأة شريرة توظف جاذبيتها الجنسية فى سوق الحياة لتحصل على مكاسبها الممكنة من المال أو نصيبها من الثروة العامة، فهى نموذج يمكنه توليد عشرات التنويعات فى الأعمال الدرامية المختلفة. ومن ناحية ثانية يمكن للنموذج نفسه أن يعيد إلى الذهن نوع "الملهاة العاطفية" بما تنطوى عليه من نموذج مماثل على مستوى الوظيفة، حيث تفكيك عرى الروابط الأسرية وامتصاص الثروة أو تبديدها، على نحو يتيح الفرصة بالتبعية للدرس الأخلاقي. ومن هنا تتبدى "ميلوود" نموذجا يتردد فى الحياة اليومية، قبل أن تكون نموذجا فنيا هاما، يتشكل مرة كنموذج مقلوب أو مضاد ل"أماندا" التى ظهرت نسختها الأولى فى ملهاة "حيلة الحب الأخيرة" العاطفية، ويتشكل مرة أخرى- هنا وهناك- بصفته هاجسا يلح على العقلية البرجوازية ويصوغ مخاوفها القارة فى أعماقها من الخراب والفقر، فيبرر تنشيط جهاز المفاهيم من القيم الأخلاقية الدينية فى مواجهته. ولعل هذا الهاجس ما دعا "ديدرو" لمخاطبة قارئه متحدثا عن الخوف من الخسة، ونتائج الفقر، والهوى الجامح الذى يؤدى بصاحبه إلى الخراب، فاليأس والانتحار كأحد النهايات العنيفة، باعتبار أن كل أولئك- بحسب "ديدرو"- من الوقائع غير نادرة الحدوث، التى من المستبعد ألا تؤثر فى المتفرج إذا ما شاهدها على المسرح [1] مقترنة بثنائية "الخير- الشر/ الفضيلة- الرزيلة" على نحو يبرر الدرس الأخلاقي.

---

(١) انظر: ملكة على لهيطة- مقدمة (دينيس ديدرو- الابن الطبيعي) ص١٣، ١٤.

٣/ ١/ ٢- ولكن نموذج"ميلوود"من ناحية أخرى، لا يمكن تصوره كمجرد فخ منصوب بالغواية، فتزيغ بصر البطل وإرادته عن نفسه، وتجعله محض عجينة طيعة التشكيل بين يديها، تبتعث فيها من الشهوات والتمنيات ما ليس فيها، وتملى عليها ما يخالف طبيعتها، فيميل لها البطل كالمسحور أو المنوم مغناطيسيا مؤقتا، إلى أن ينفذ الجريمة المنتظرة، فينفك السحر وقد تلوثت يده بدم ذوى القربى. إنه بلا شك تصور مستحيل أو مفرط السذاجة رغم أن المأساة البرجوازية تجنح إلى تثبيته وتؤسس نفسها بوصفها مأساة عليه، ولا قيام لها فى الحقيقة بدونه. والواقع أن المسكوت عنه كامن داخل البطل البرجوازي، وفى موقفه من"الثروة"، ويتطلب إعادة القراءة وتفكيك خطاب التنظير نفسه. فالثروة التى تصنع بالجهد والعمل وكبح الشهوة"الحرمان"، هى نفسها التى يقصدها الفقراء بطمعهم والمغامرين بالسرقة والقرصنة وخدع المقامرة وابتذال الجسد، لتعويض"الحرمان"، مما يجعل للبرجوازية وجهين متقابلين كوجهى العملة الواحدة. ويبدو أن هذين الوجهين يلتقيان بشكل ما فى هوى تقليد الطبقة الأرستقراطية، ذلك الهوى الذى جعل البرجوازي- فيما يرصد"ديدرو"- " مثيرا للضحك فى كثير من المسرحيات، رغم ما فى الأرستقراطية من عادات يصفها"بالبذيئة والتافهة والمتعالية"، ويدمجها بين الرذائل التى تنبغى مواجهتها[1]. ولكن الاستهواء الطبقى على هذا النحو يمكن تفسيره- قبل التنديد به والتحذير منه- بأنه هوى"إشباع الشهوة"بلا احتياج لعمل وبلا قسر- فى الوقت نفسه- من قيد أخلاقي، لأن السلطة التى خولتها المكانة والامتياز التاريخي، حررته من المساءلة الأخلاقية. غير أن"البرجوازي"- خلافا للأرستقراطي- لم توهب له الثروة، ولم يرث المكانة والامتياز الاجتماعي، لكن ارتبط كلاهما عنده"بجهد العمل"و"المخاطرة"، ومن هنا حول"العمل"من ضرورة إلي"قيمة" وتولد لديه الخوف من تبديد

(١) انظر: ملكة على لهيطة- م.ن- ص١٤،١٥.

العائد، أي"الثروة".وفى هذا السياق تكشف ما ينطوى عليه البرجوازى من ازدواج، فلا يكاد يرى معنى أو قيمة لثروته، ما لم تمتعه حسيا، أو تشبع شهواته التى أجلها طويلا، كما أنه يخشى هذه المتع نفسها، لأنها قد تسهم فى تبديد ثروته، وتؤدى إلى إفقاره.وعلى هذا النحو يمكن تفسير النموذج الذى يجسده"بارانويل" في"تاجر لندن"، فالثروة التى تغريه بامتلاكها"ميلوود"، ولو بإزاحة عمه والحلول مكانة، هى الوسيلة فى الوقت نفسه لإشباع ما فى نفسه من رغبات مؤجلة بالحرمان/ الكبت.ولكن هذا الإشباع يبدو ملتبسا- على مستو آخر- بتبديد الثروة واستنزافها، ومن هنا تتكشف دعوى التعفف الجنسي، والتواضع والأمانة بين نسق القيم الأخلاقية، التى تتجسد فى صوتى الصديق"ترومان"والحبيبة "ماريا"، كما يتبدى الطابع الأيديولوجى للخطاب الأخلاقي، باعتباره دفاعا عن"الثروة"، وعلاجا للاستهواء الطبقي، وتأجيلا- إن لم يكن إغفالا- لما يمكن اعتباره"عمى عاطفيا"مؤقتا قد يصيب النفوس ويعطل"القيم"، بما يسوغ الجرائم العائلية وحرمة الدم.

٤- الحوار والوحدات الثلاثة

٤/١/١- وعلى مستو آخر، احتفظ خطاب "المأساة البرجوازية" -غالبا فى فرنسا- بمفهوم الوحدات الثلاثة الكلاسيكية، فلم يشر "ديدرو" مثلا إلى إمكانة تجاوزه فى كتاباته النظرية، ولم يتجرأ عليه فى دراما "الابن الطبيعي" التى انحصرت من بدايتها إلى نهايتها فى بيت "كليرفيل" وإن أفصحت من خلال الحوار عن انتقال محتمل بين صالة استقبال عامة، والغرفة التى يضيف فيها "دورفال". ولكن يبدو أن كتاب "المأساة البرجوازية" فى المسرح الإنجليزى كانوا أكثر جرأة فى تجاوز هذه الوحدات نفسها، ربما لأنهم استندوا إلى تقاليد فنية مختلفة تعود بهم إلى المسرح الإليزابيثى الذى قدم "شكسبير" أفضل كتابه قاطبة، وأكثرهم لامبالاة بالوحدات الثلاثة وتجاوزا لها. فمن النتف التى تشغل بها المراجع التاريخية عن "تاجر لندن" وكيف اغتال "بارانويل" عمه "تروجود" بينما يجوس بين المقابر ويفيض بتأملاته عن الموت، لا يمكن افتراض أن أحداث المسرحية برمتها دارت فى منطقة المقابر، بما شهدته من مواقف أخرى مع "ميلوود" اللعوب، أو "ماريا" النقية، أو الصديق "ترومان"، أو مع العم نفسه. فلا شك أن الأحداث تنقلت بين أماكن عديدة غير المقابر وثيقة الصلة بهذه العلاقات المتنوعة، وإن كان الراجح أنها داخل مدينة لندن. والراجح أن هذه الأحداث تخطت على مستو آخر، وحدة الزمن الكلاسيكية بوضوح إلى حيز يتجاوزها ويسمح- على الأقل- بتطور علاقة "بارانويل- ميلوود" بما اكتنفها من غواية التبست بطلبات متصاعدة لاستنزافه ماليا، وصولا إلى ذروة أقنعته فيها بقتل عمه، فكل أولئك لا يمكنه أن يحدث واقعيا فى دورة شمسية واحدة، حتى مع افتراض أن الدراما بدأت بظهور "ميلوود" فى حياته.

٤/ ١/ ٢- وقد مال كتاب "المأساة البرجوازية" - من حيث المنهج والأداء الفني- إلى النثرية وحاولوا أن يقتربوا من الحياة اليومية بوصفها الحقيقة أو الواقع الذى ينبغى أن يتجهوا إليه ويستمدون منه مادتهم ويحاكونه معا. فاتسم الحوار- أحيانا- بجمل غير مكتملة تتخللها إرشادات المنصة- مثلما يفعل "ديدرو" فى الابن الطبيعي- بما ينبغى للممثل/ الشخصية أن تؤديه تعويضا لفترات الصمت، أو لتملأ فجوات الحوار، مثل التنهدات أو الأصوات صماء كالإجهاش بالبكاء والصراخ والأنين، إضافة إلى تفصيلات عديدة فى الإيماءة أو الإشارة والحركة، لاسيما فى لحظات الانفعال العميقة التى تستلزم السيطرة عليها، لا الانسياق وراء التعبير البليغ عنها[١]. ولكن خلافا لذلك، فقد امتلأت النصوص بفقرات كلامية مطولة مثقلة فى الوقت ذاته، بتأملات حزينة كابية عن الموت وانتظاره وضرورة إعداد النفس له، باعتباره الحقيقة التى تلوح فى كل آن، مثلما فعل "العم تروجود" قبل اغتياله في "تاجر لندن"، بينما كان يجوس ليلا بين المقابر[٢]. وقد تعالج هذه الفقرات الحيرة التى تمر بها الشخصية ملتمسة واجبها المفترض، أو موقفا أخلاقيا مرضيا فى المأزق الذى تجد نفسها متورط فيه، بينما تبدو- من ناحية ثانية- وافرة الاهتمام بما خارجها فى دوائر الوجود التى تحيط بها، حيث تتشكل سمعتها وصورتها فى عين الآخرين، بما يمكن أن يقولوه عنها. غير أنها فقرات أدت- فيما ترى "ملكة"- إلى فشل النوع، فالمسرح فن، بينما جعله المؤلفون وسيلة للدعاية الفلسفية بالقطع النثرية الطويلة ذات القيمة التاريخية المحدودة مما أبلى أعمالهم سريعا، وهى إما تصيبنا بالملل عند سماعها، أو نبتسم سخرية[٣]. ولكن هذه التأملات وأيا كان موضوعها، كانت تؤدي- مع تهييج المشاعر الحزينة والبكاء على مستو التلقي- إلى طمس معالم

---

(١) انظر: ملكة على لهيطة- مقدمة(دينيس ديدرو- الابن الطبيعي- ص١٥.

(٢) انظر: نيكول، الارديس- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢٦٠،٢٦١.

(٣) انظر: ملكة على لهيطة- مقدمة_ دينيس ديدرو- الابن الطبيعي- ص١٦

البنية الوظيفية التى تكمن وراء أفعال الشخصيات، ويمكن أن تفسرها بدقة، بينما تشتد فى مهاجمة من يتبدوا قوى شريرة، من أمثال "ميلوود"، وتعضد من تطهر "بارانويل" بالتوبة والندم، مما صب- فى النهاية- لحساب ما رآه "هوايتنج" تمجيدا لطبقة التجار وإعلاء من شأنها[١]، وأكده "ديدرو" فى دعوته لأن تسرى روح المواطن الحر فى المسرحيات باعتباره "البرجوازي"، وفى قوله بأن الارستقراطيين لم يعد لهم أن يأسروا القلوب إلا إذا اعتنقوا أفكار البرجوازية وصفاتها[٢].

٤/٢/١- ربما كانت البنية الوظيفية الكامنة وراء الفعل في "المأساة البرجوازية"، مطموسة وراء التأملات التى اكتسبت بعدا فلسفيا، ووراء تمجيد التجار وإعلاء شأنهم فى مواجهة الأرستقراطية بحيث تتطلب جهدا للكشف عنها، من الخطوط العريضة المتواترة فى المراجع عن "تاجر لندن". ولكنها تتطلب- بالتأكيد- جهدا أقل مما تواتر عن "الفضول الحتمى أو القاتل/ ١٧٣٦" عمل "ليلو" الثانى الذى يوصف بأنه: مأساة حقيقية، ويعد من- وجهة نظر- النقاد المؤرخين أمثال "فرجاس"[٣]، "ايفانز"[٤] أنضج وأكثر إبداعا من "تاجر لندن". وفي "الفضول الحتمي" كون البطل ثروة ضخمة من العمل وراء البحار في "الهند الغربية"، وهى أحد المستعمرات المكتشفة فى أمريكا اللاتينية على الساحل الأطلنطي. وقد اكتشفها "كريستوفر كولومبس" فى ١٤٩٣، وأطلق عليها هذا لاسم لأنه ظن أنه بلغ "الهند" باجتياز الأطلنطى من الغرب، بعدما اكتشفها البرتغاليون بالاتجاه من الجنوب الإفريقى إلى الشرق، ولكنها كانت فى الحقيقة أحد جزر البهاما. وبقيت جزر الهند الغربية والهند

---

(١) هوايتنج- م.س- ص٨٥.

(٢) انظر: ملكة على لهيطة- مقدمة (دينيس ديدرو- الابن الطبيعي) ص١٥.

(٣) فرجاس، لويس- م.س- ص١٤١.

(٤) ايفانز، ايفور- م.س- ص١٧٤.

الشرقية من المواقع التجارية الهامة، التى شكلت ثروة الطبقة البرجوازية الأوروبية وراء البحار، بمعزل عن هيمنة الطبقة الأرستقراطية على المقاطعات والمنافذ بينها، بما كانت تفرضه من مكوس وإتاوات فى حركة التجارة[١]، وبقى كلاهما من المراكز التجارية الهامة التى تتنافس عليها انجلترا وفرنسا خاصة[٢]. وعلى هذا النحو استوعب "ليليو" فى مغامرة تكوين ثروة بطله، ما عاد واستوعبه "شريدان" من مصادر تكوين الثروة في "مدرسة الفضائح / ١٧٧٧"، من خلال "سير أوليفر سيرفس"، فقد قضى أكثر من خمسة عشر عاما فى الهند الشرقية ليكون ثروة، أصبحت موضوع التنافس بين ابنى أخيه "جوزيف- تشارلز"، كى يظفرا بها، واهتم باختبار أخلاقيهما قبل أن يوصى لهما بها[٣]. واستوعب "ديدرو" المصادر نفسها في "الابن الطبيعي / ١٧٥٧"، بشخصية الأب الشيخ "ديزيموند" الذى فر فى شبابه الباكر من جريمة "زنا" أثمرت عن "دروفال"، لأنه لم يستطع مع فقره تحمل مسئوليته، ومواجهة غضب والدى عشيقته، فاتجه إلى الجزر النائية حيث ميناء "فور رويال" بأمريكا، ليكون ثروة تجعله جديرا بالمرأة التى زنا بها، ولكن ثروته تعرضت أثناء عودته إلى عدوان القراصنة[٤].

٤ / ٢ / ٢- وأيّا كان من أمر فبطل "الفضول الحتمي" يعود إلى وطنه وبيت أسرته بعد سنين الصعود الطويلة فى جمع الثروة وراء البحار، وقد تنكر خافيا شخصيته عن والدية الريفيين اللذين أتعبهما الحرمان، وعض بنواجذه على

---

(١) انظر: شيني، ل، ج- تاريخ العالم الغربي- ت: مجد الدين حفنى ناصف- ص١٧٥: ١٨٢.

(٢) انظر فى التنافس بين الدولتين: تشيني، ج. ل- تاريخ العالم الغربي- ت: مجد الدين حفنى ناصف- ص٢٦١: ٢٦٥،

(٣) انظر: شيردان- مدرسة الفضائح- ت: عبد الفتاح عبد العظيم، كمال عبد التواب- القاهرة- جماعة نشر الثقافة العلمية- ١٩٥٣- ص٨٦.

(٤) انظر: دينيس ديدرو- الابن الطبيعي- ص٤٨ ما يذكره "كليرفيل" عن والد "روزالي"، المنظر السابع الفصل الثالث، وانظر: ص٨٩ ما يذكره دروفال "عن ظروف مولده، وأخبار أندرية ص٦٣: ٦٩، وقارن اعتراف "دورفال ص٨٩، باعتراف "ليزموند" ص١٠٦: ١٠٩.

قلبيهما، وكان تنكره ليحصل على متعة نفسية أعمق، وفيضا أوفر من شعور الفرحة بعودته، إذا اكتشف والداه حقيقة شخصيته. ولكن الوالدين اللذين أسرف عليهما الفقر يجتمعان على قتله طمعا فى ثروته، فإذا ما تبينا حقيقته، بينما يلفظ أنفاسه الأخيرة- وربما بطريقة مماثلة لما في"تاجر لندن"- يقتل الأب الأم وينتحر. وقد يكون هناك العديد من العناصر العاطفية المفرطة فى نسيج المسرحية على نحو ما يرى "ايفانز"، لاسيما فى خطة الابن حينما لجأ للتخفي، طلبا لسعادة مضاعفة إذا اكتشف والديه حقيقته، مما يؤكد الاستغراق التام فى إثارة مشاعر الشفقة والرثاء فى قلوب المشاهدين(١).

٤/ ٢/ ٣- غير أن فجيعة القتل التى يعقبها هياج نفسى واللوعة المصحوبة بندم وحسرة عند كشف حقيقة هوية القتيل، ثم قتل الأب للأم التى يبدو أنها حرضته على الجريمة وشكلت دوافعه، ثم انتحار الأب نفسه، كل أولئك الزخم من المشاعر الملتهبة والعواطف متفاوتة التعقيد لا يكاد يخفى أن"الأم"حُملت- ولو على نحو ضمني- بالبنية الوظيفية نفسها المفسرة للفعل، التى سبق أن حُملت بها"ميلوود"في"تاجر لندن"، فالطموح للثروة ونزعة الاقتلاع من أرضية الحرمان والفقر يبرر فى الحالتين الجرم كوسيلة، ويطمس- فى الوقت نفسه- العاطفة الأسرية"الأبوة- الأمومة- البنوة- الأخوة..الخ"، أو يصيبها بالعمى. على هذا النحو فالبنية الوظيفية تعانى ضربا من التناقض الفريد فبينما تضع الطموح إلى الثروة والترقى فى المكانة الاجتماعية، فى أولوياتها، وفى الوقت نفسه تعضد من شأن العاطفة الأسرية وتدمجها بما تفرضه من واجبات وأخلاقيات، ضمن نسق يراها طبيعية أو فطرية، نجد المأساة تتولد من الصدام بين هذين الطرفين، ذلك الصدام الذى يؤدى إلى ترحيل العاطفة الأسرية للمرتبة الثانية، ثم طمسها أو إصابتها بالعمى المؤقت، وشل قدرتها على التمييز

---

(١) ايفانز، ايفور- م.ن- ص١٧٥، انظر:ص١٧٤.

والفعل، بشكل يسمح بالاعتداء على موضوعها، أى تنفيذ الجرم واقتراف الإثم. وفى هذا السياق تؤكد مسافة الزمن الطويلة التى أبعدت الابن عن والديه، المشروع البرجوازى باعتباره بحثا عن الثروة وبذل الجهد وراءها، وتؤكد فى الوقت نفسه مسئوليتها عن عمى الوالدين النفسى الذى تخلخلت معه عاطفة الأمومة والأبوة أو ماتت بوصفها طبيعية، ودخلت ذمة التاريخ، فيصبح اكتشافها ذريعة- من ناحية أخرى- لإحيائها بالتوبة والندم، وعقاب الأب للأم بقتلها، وعقاب نفسه بالانتحار.

٥- بين الملهاة العاطفية والمأساة البرجوازية

٣/ ١/ ١- قد يكون واضحا بما يكفى نقاط التماس العديدة أو مساحة التقاطع بالغة الاتساع والعمق، بين الملهاة العاطفية والمأساة العائلية، خاصة فى مستوى البنية الوظيفية المفسرة للفعل، والتى يتم طمسها تقريبا، فى كلى النوعين بالطريقة نفسها حيث إثارة المشاعر والعواطف الأسرية المختلفة من خمودها الممكن والمؤقت، إما بتأثير فترة التباعد غالبا، أو بتنكر أحد الأطراف، أو خضوعه لتأثيرات شهوة جامحة، ثم إعادة تفعيل العاطفة الأسرية فى نسيج الدرس الأخلاقي.غير أن الفرق بين النوعين لا يتضح بمجرد القول بأنهما وجهان لنفس العملة والذائقة الجمالية لجمهور الشرائح البرجوازية فى القرن الثامن عشر، فإن كانت "الملهاة العاطفية"تدعى مزاجا مرحا يتوق إلى المصالحة"compromising"، وتضميد الجراح الأسرية التى تقيحت فيما يعرف بالنهاية السعيدة، فالمأساة العائلية تدعى مزاجا يغلبه الجد والحزن، والشعور بأن الشرخ العائلى ينصرف إلى نقطة اللاعودة، وبالتالى يكمن الحل للمشكلات فى تدمير أحد أطرافها أو أطرافها جميعا.

٣/ ١/ ٢- والواقع أن"الابن الطبيعي"- مثلا- رغم سيادة الجد عليها ونغمة الحزن، إلا أنها تنتهى بمثل هذه النهايات السعيدة، بظهور"الأب الشيخ ليزيموند"واعترافه بجريمة الزنا التى اقترفها فى شبابه- قبل أن يرحل من فرنسا، لتكوين ثروته فيما وراء البحار- وأسفرت عن"دورفال". إن هذا الاعتراف يؤدى إلى حل العقدة الدرامية، المتولدة عن حب"دورفال- روزالي"، نتيجة خطأ تقدير حقيقة علاقة كل منهما بالآخر، إذ لم يكنا يعلمان أنهما أخوان من الأب نفسه، أى ينفض العمى النفسي/ العاطفى بينهما، وبالتالى

يتجه"دورفال"إلي"كونستانس"، وتعود"روزالي"إلي"كليرفيل، وتعم السعادة الجميع[١]. ولعل التردد بين مفهوم النغمة الشعورية السائدة فى المعالجة من ناحية، ومفهوم النهاية الدرامية من ناحية ثانية، ما أجاز القول بأن كاتبا مثل"فيلب نريكولت ديستوشيه Philippe Nericault Destouches /1680-1754"كتب مسرحيات تتفق مع كلى نوعي "الملهاة العاطفية أو الملهاة المبكية الدامعة" و"المأساة البرجوازية" وأن رغبته فى تلقين درس خلقى على حساب نقده، أضعفت إلى حد ما موهبته للملهاة اللاذعة، وتكشف أفضل أعماله"المجيد أو الكونت المغرور- Le glorioux /1732"عن مقابلة واضحة بين الأرستقراطية، والطبقة الوسطى الناشئة التى كانت تعد بمحدثى النعمة[٢]. وبالتالى فإن التفرقة بين"الملهاة العاطفية"و"المأساة العائلية"، اعتمادا على النهاية الدرامية والمزاج الفني، لا يبدو كافيا، إذ أن كليهما يحتاج إلى تبرير، يكمن- فى تقديري- فيما يعد بمشهد الاستنارة، الذى ينحدر إلى النهاية المنتظرة، وربما انصرف إلى طبيعة الأخطاء المرتكبة فى حق الأسرة.

٣/ ٢/ ١- الأخطاء المرتكبة فى بنية"الملهاة العاطفية"تظل محصورة بين أفراد الأسرة الصغيرة أو الكبيرة، بعلاقاتهم الركنية والاستبدالية، وهى أخطاء"خيانة زوجية"تقبل تنويعات"التوفيق"بين الأطراف، وفض سوء الفهم، وإمكانة الترويض النفسى أو حتى الحلول الاستبدالية. وربما كانت أخطاء تمني"أن يموت المورث"، رغبة فى ثروته، ولكن دون أن تتطور إلى الفعل الجنائي، أو

---

(١) انظر: ديدرو، دينيس- الابن الطبيعي- ت:ملكة على لهيطة- ص١٨٩اعتراف"دورفال"، واعتراف"ديزموند" ص ١٠٦:١٠٩.

(٢) ومن أعمال"ديستوشيه"الأخرى"ناكر الجميل- المتردد- المنقول- المبذر- أنيس الكاذبة أو الفيلسوف المتزوج"، كما كان يقوم بإعداد الدرامى والاقتباس عن أعمال أجنبية فأعد من الأدب الأسباني"دون كيخوته"في"الوقح الغريب"، واقتبس مثلا"طبلة الليل"من مؤلف انجليزي، انظر: فارجاس، لويس- المرشد إلى فن المسرح- ص١٤٦،١٤٧، وانظر: نيكول، الارديس- المسرحية العالمية/ج٢- ص ٢٦٢،٢٦٣، وانظر: فوجيه، إميل- مدخل إلى الأدب- ص١٢٩.

عـصيان لإرادة الأبويـة بـما لا يـسهل الرجـوع عنـه، فتتـشكل الحبكـة الدراميـة ويصبح مشهد التنوير تعرية لما يمكن علاجه، بالندم والتوبة عنه، مقابل الـصفح والغفران، الذى يحقق النهاية السعيدة. أما الأخطاء في "المأساة العائليـة" فتطـرد غالبا لجرم القتـل، مـا لم يكـن ثمـة خطـأ فى تقـدير الجريمـة، ومـدى تحقيقهـا لأهدافها، أو فى نسبتها فعليا لأحد أبناء الأسرة. ومـن الجلى أن اكتشاف خطأ التقدير ولو مصادفة، أو اكتشاف القاتل من خارج الأسرة، يمهد للنهاية السعيد التـى تعيـد الوئـام بـين أفـراد الأسرة. ولكـن إذا كـان "القاتـل" مـن أفـراد أسرة الضحية نفسها، فجريمته تفلت بالضرورة من قبضة إرادتهم، إلى المجتمـع العـام وقوانينـه، وأيـضا محـال الرجـوع عنهـا أو تـصحيحها بالنـدم والتوبـة مهـما صدقا. ومن ثمة لا يبقى للمجرم من ندمه وتوبته، إلا هالة تزين مفرقه بشيء من الكرامة الملائمة وهو ينتحر أو يدنو من المقصلة، فتستدعى نحوه مدامع الأسـى ومشاعر الحزن، لأنه معذور مرة، ولأنه ثاب لرشده مرة، وليتـه بـالمرتين يـصلح جرمه ويعود لحضن أسرته ومجتمعه غير مكابر!.

مراجع بحث"نظرية الدراما البرجوازية

أولا: المصادر.

١-ديدرو، دينيس- الابن الطبيعي- ت:ملكة على لهيطة- من المسرح العالمي- الكويت- وزارة الإعلام- ع٦٤/ يناير ١٩٧٥.

٢-شريدان- مدرسة الفضائح- ت:عبد الفتاح عبد العظيم، وكمال عبد التواب، حافظ بدوي- القاهرة- جماعة نشر الثقافة العلمية- ١٩٥٣.

ثانيا:المراجع العربية

٣-د.إبراهيم حمادة- معجم المصطلحات الدرامية- القاهرة- دار الشعب- ١٩٧٠.

٤-على درويش- دراسات فى المسرح الفرنسي- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٧٣.

٥-د.محمد مندور- فى الأدب والنقد- القاهرة- لجنة التأليف والترجمة والنشر- ط٢/ ١٩٥٢.

٦-ملكة على لهيطة- مقدمة(دينيس ديدرو- الابن الطبيعي)- من المسرح العالمي- الكويت- وزارة الإعلام- ع٦٤/ يناير ١٩٧٥.

ثالثا: المراجع المترجمة

٧-نيكول، الاردايس- المسرحية العالمية/ ج٢- ت:د.محمود حامد شوكت- المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر- مكتبة الأنجلو المصرية- ب.ت.

٨-هـوايتنج، م.فرانـك- المـدخل إلى الفنـون المـسرحية- ت:كامـل يوسـف وآخرون- القاهرة- دار المعرفة- ١٩٧٠.

٩-فارجاس، لويس- المرشد إلى فن المسرح/ الدراما- ت:أحمد سلامة محمد- الألف كتاب الثانية - الهيئة المصرية العامة للكتاب- ع٩/ ١٩٨٦.

١٠-ايفانز، ايفور- موجز تاريخ الدراما الانجليزية- الألف كتاب الثاني- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٩٩.

١١- بومارشيه، بيير أوجستين- مقدمة"أوجيني "-(أوديت أصلان- فن المسرح/ ج١)- ت:د.سامية أحمد أسعد- مكتبة الأنجلو المصرية- ١٩٧٠.

١٢- روسو، جان جاك- خطاب إلى دالومبير-(أوديت أصلان- فن المسرح/ ج١)- ت:د.سامية أحمد أسعد- مكتبة الأنجلو المصرية- ١٩٧٠.

١٣- جارتن، هـ.ف- الدراما الألمانية الحديثة- ت:وجيه سمعان- الألف كتاب- القاهرة- مركز دراسات الشرق الأوسط- ع٥٨٢/ ١٩٦٦.

١٤- شيني، ل.ج- تاريخ العالم الغربي- ت:مجد الدين حفنى ناصف- الألف كتاب- دار النهضة العربية- ع٥٤٦/ ب.ت.

١٥- فوجيه، إميل- مدخل إلى الأدب- ت:مصطفى ماهر- الألف كتاب- لجنة البيان العربي- إشراف إدارة الثقافة العامة بوزارة التربية والتعليم بمصر- ٢٠١/ ١٩٥٨.

رابعا: المواقع الإليكترونية

16- http://aarabiah.isoc.ae/encyclopedia/Melodrama

ثالثا: نظرية الأوبرا بالاد"opera Ballad theory"

وخطاب التفكيك الأيديولوجي

أ- نوع واحد وأسماء ثلاثة

١/١/١- - يبدو أن فنانى البرجوازية الصاعدة فى مختلف أنحاء أوروبا- تقريبا- خلال القرن الثامن عشر، مالوا باطراد نحو تطوير موقفهم وإعلان رؤيتهم- بشكل واع وصريح- للوضع السياسى الذى لم تزل تتحكم فيه الأرستقراطية. فمهما التمسوا فى ذلك من الأقنعة التى يمكنهم الاختفاء وراءها- ولو مؤقتا- لم يعد كافيا أن يعلنوا رؤيتهم الأخلاقية للعالم الاجتماعي، كما تبدت فى الملهاة العاطفية فى انجلترا، أو الملهاة المبكية كما سميت فى فرنسا. وربما لم تكن الرؤية المعلنة بنهاية العقد الثالث من القرن نفسه، مكتملة بحيث تصوغ بديلا ممكنا للطبقة الأرستقراطية المهيمنة من ناحية، وتفصح عمّ تمثله من قوى اجتماعية طموحة إلى إزاحتها، إلا أن الرؤية- على أية حال- كانت من الجرأة بحيث نالت بالنقد كثير من أوضاع وتقاليد الطبقة الأرستقراطية ورموزها السياسية التى بدت ذواتا مصونة متعالية على النقد والانتقاص من شأنها، فإذا بها تشد كل هذا من عليائه المفترض ليصبح موضوعا مستباحا للسخرية منه والتهكم عليه، ومجالا- فى الوقت نفسه- لتأكيد المفاصلة عنه والتميز دونه. ولم يتخل فنانو البرجوازية- فى هذه المرحلة من تطورهم- عن خطة الاستيلاء على الأشكال الفنية التى استقرت فى حضن الطبقة السائدة،

ومحاولة احتوائها واستحضارها، فى قلب خطابهم الفنى للتعبير عن رؤاهم، ولو بتخريبها وتفكيكها من الداخل، مع إعادة تكييفها وتوليد أشكال فنية مستقلة ومتميزة، تتواءم مع الذوق الجمالى للطبقة التى ينتمون إليها، فتكشف- ولو عرضيا- مركزا أيديولوجيا مغايرا.

١/ ١/ ٢- والواقع أن عملية الاستيلاء على الأشكال الفنية المتواترة، وإعادة تكييفها، لم تخل من آليات السخرية منها والتهكم عليها بما يكشف عن المركز الأيديولوجى المغاير، وتفعيله فى وظائف نقدية. فانطوت الأشكال القديمة على الرموز السياسية للطبقة الأرستقراطية التى تسهر على نظامها وتحمى وجودها، وانطوت على تقاليدها وعاداتها، ونمط سلوكها المستقر فى حياتها اليومية، وفى فنونها التى تقاربها وتتذوقها، وتتشدق بفهمها واستجاباتها لأساليبها. ولا شك أن الاستهزاء بكل أولئك والسخرية منه، والتهكم عليه، يؤدى بالتبعية إلى خلخلة قواعد النظام وأسسه فى العقول والنفوس، التى استقرت فيها، لفترات تاريخية طويلة ومتعاقبة. وسيترتب على تلك الخلخلة بالتبعية، تمزيق هالة الهيبة عن الخطاب الأرستقراطى بمكوناته وأشكال تجسده الممكنة، وتجريد رموزها الاجتماعية والسياسية من الاحترام متواصل الحضور فى السياق التاريخي، فضلا عن الإطاحة بالقداسة التى طالما منعت عنهم سهام النقد والتجريح، وردتها إلى نحور من سولت لهم أنفسهم إطلاقها. وهذه الخلخلة- بالتأكيد- لها ما بعدها فى الكشف ولو على نحو ضمني، عن البديل المرجأ، فالضحك فى المسرح- هذا الخطاب العام والعلنى المفضوح - يتجاوز نفسه بالضرورة لتأكيد "الأنا" الضاحك بوصفه الأفضل المتفوق، فى وجه موضوعه المضحك بوصفه الأكثر امتلاءا بالمثالب والعيوب، والأجدر بالإزاحة.

١/٢/١- وقد أبدع فنانو البرجوازية الصاعدة بجذورهم الثقافية المتصلة بأشكال الوعى الشعبى الممتد فى العصر الوسيط- بين الإمكانات العديدة لتجسيد رؤيتهم واستيعابها وأداء مهمتهم من خلالها- شكلا فنيا يجمع فى نسيجه الفنى بين الموسيقى والغناء والحوار المنطوق، والإعداد الدرامى الذى لا يخلو من خفة ومرح، للعديد من الحكايات القارة فى جذورهم الثقافية، وعرفت "بالبلادا-Ballads، التى صاغها الرواة فى شكل جمع بين الأداء السردى والغناء، فأعيد إنتاجها وحظيت بانتشار واسع فى القرن الثامن عشر [١]. وقد كان نسيج "الأوبرا"الفنى يعتمد على الموسيقى والغناء من أوله إلى آخره، بغض الطرف عن مزاج المعالجة وما إذا كان يغلب عليه الجد والوقار فيما عرف بالأوبرا الفخمة أو العظيمة"Grand Opera"، أو يغلب عليه الهزل والفكاهة فيما عرف بالأوبرا الهزلية"comic opera". أما النوع الجديد فقد دفع الحوار التمثيلى الأجزاء غير الملحنة وغير المغناة إلى النسيج الفني، كما اعتمد فى المعالجة على مزاج يولد الفكاهة والضحك، ومن ناحية ثالثة استمد مادته غالبا من الحكايات الشعبية التى تولدت خلال العصور الوسطي، ويبدو أن التفرقة لم تعتمد على المزاج النفسي، ولكن على درجة الصعوبة فى الأداء المقترن بالموسيقي، مما جعل الأوبرا الفخمة تحظى بتقدير أكبر لدى الكثيرين [٢]. إلا أن التنظير- فيما يبدو- ما لبث أن ميز فى النوع الذى تخلله الحوار غير الملحن أو المغني، بين جنس يتأسس على مزاج يأخذ بالمرح والفكاهة، وجنس تأسس على مزاج الجد والرزانة، فتولد المصطلح الإيطالى "أوبريت- Operetta" للدلالة

---

(١) كانت"ballads"نوع من القصص مجهول المؤلف، صيغ بشعر بسيط، وصاحبتها الموسيقى والغناء أثناء الأداء وربما الرقص، وتناولت سير الملوك والأبطال والسيدات الشهيرات، وتأرجحت بين موضوعات البطولة التى ذاع صيتها، والمأساة وخيبة الحب، والملهاة، فتنوعت الفئات والشرائح الاجتماعية التى تتناولها: انظر: ناصر الحاني- المصطلح فى الأدب الغربي- بيروت- منشورات المكتبة العصرية- ١٩٦٨- ص٤٧:٤٩.

(٢) انظر: حسن عبد المقصود- مقدمة(جون جي- أوبرا الصعلوك) ص١٠.

على جنس فنى يجمع بين الغناء والحوار من ناحية، ويغلب عليه الطابع العاطفى الخفيف الفكه[(١)]، من ناحية ثانية، ويستمد مادته- من ناحية ثالثة- من أصول شعبية، وليس من الأساطير الإغريقية. وقد ظهر هذا الجنس الفني- فى البداية- تحت عديد من الأسماء فى بلدان أوروبا، ليؤدى وظيفته الترفيهية والفكرية نفسها، فى سياق تاريخى واحد، وتتقارب السنوات التى شهدت ميلاده تقاربا لافتا للانتباه، فيستعصى الحكم بوجود منشأ هنا، وتابعين مقلدين له ناسجين على منواله هناك، وإن كان ثمة جذور ممكنة له، فى حفلات الأوبرا تبرر مصطلحه الفني.

١/ ٢/ ٢- ففى انجلترا ظهر هذا الجنس من المسرحيات الموسيقية، باسم "الكوميديات الملحنة Comedies in music" أو "الأوبرا الشعبية القصصية- Ballad-operas"، نسبة إلى المادة القصصية المستمدة من العصور الوسطي، وكان أداؤها يجمع بين السرد والغناء، بمصاحبة موسيقي. وبدا النوع- على أية حال - ذا حظ فى التعبير المسرحي، الذى لاءم ميول الجمهور الجديد من الطبقة الوسطى ومطلبه فى ذلك العهد[(٢)]، ذلك الجمهور الذى قد يوصف بأنه "لم يكن من أفضل الفئات سواء فى القرن الثامن عشر، أو النصف الأول من القرن التاسع عشر، وزادت مطالبه من الأوبرا الخفيفة والتسلية المرحة الراقصة[(٣)]. ويبدو أن هذا الجمهور لم يهتم بالأوبرا إطلاقا، حتى إن كان فى استطاعته أن يدفع ثمن مقعد فى الدور العلوى بالمسرح، لأنه اعتقد أن الأوبرا

---

(١) انظر: حسن عبد المقصود- مقدمة(جون جي- أوبرا الصعلوك) ص١٠.

(٢) نيكول، الارديس- المسرحية العالمية/ج٢- ت:د.محمود حامد شوكت- المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر- مكتبة الأنجلو- ب.ت- ص٢٠٧.

(٣) فارجاس، لويس- المرشد إلى فن المسرح/الدراما- ت:أحمد سلامة محمد-الألف كتاب الثانية- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ع٩٦/١٩٨٦- ص١٦٤.

متعة الأغنياء والمتعالين من الناس[1]، مما اقتضى تقديمها في صور معدلة ومناسبة له. وكانت توصف حبكة "البالاد" عادة- وفق "تايلور- بالرومانسية الخفيفة، وتخللت فيه الأغاني الحوار المنطوق، وفق صيغة الأوبرا الإنجليزية التي انتشرت مع أواخر القرن السابع عشر، وأبدلت الحوار المنطوق بأسلوب الإلقاء الملحن "Recitative" الإيطالي.

١/ ٢/ ٣- والواقع أن فناني الإنجليز، مدوا هذا النوع الجديد- منذ أخريات القرن السابع عشر- بموسيقى مستمدة غالبا من الأغاني الفولكلورية في انجلترا وفرنسا واسكتلندا، بالإضافة إلى موسيقى أغنيات الأوبرا الشائعة، بعد أن أعادوا نسج وكتابة أشعار جديدة، وركبوها عليها[2]. ولكن بالرغم من المصادر الأوبرالية لعديد من الموسيقى والألحان في هذا النوع، إلا أنه ظل يستقي هويته الغالبة، مادة وموسيقى، من الجذور الثقافية ذات الطابع الشعبي. وكانت بداية هذا النوع التي تواترت في المراجع المختلفة بعدما استنفذت المحاولات الأولى أغراضها، وأسفرت عن ثمارها، هي مسرحية "أوبرا الشحاذ أو الصعلوك Beggar's opera"، التي قدمت في أواخر العقد الثاني من القرن الثامن عشر. فقد قدمها الشاعر "جون جاي- John Gay/ 1685-1732" عام ١٧٢٨ على مسرح "هاي ماركت "الصغير،

---

(١) جاس، آرين وفاينشتوك، هربرت- من منظار الأوبرا- ت:محمد رشاد بدران- مكتبة الأنجلو المصرية- ١٩٦٢- ص٥٣

(٢) هوايتنج، م.فرانك- المدخل إلى الفنون المسرحية- ت: كامل يوسف وآخرون- القاهرة- دار المعرفة- ١٩٧٠- ص ٨٢. وانظر :فارجاس، لويس- م.س- ص١٤٢. وانظر: جاس، آرين وفاينشتوك، هربرت- م.س- ص٥٣، حيث قام بعملية الإشراف على نصوص الموسيقى وتنسيقها "يوهان كريستوف بيبنوش" من بين الموسيقيين الألمان الذين كانوا يعيشون في انجلترا آنذاك. وانظر
Taylor, John Russell- Dictionary of the theatre- New York- Penguin group- 3Th Edit- 1993- page2،
وانظر: حسن عبد المقصود- م.س- ص١٢: ١٤.

وحظيت بشعبية كبيرة، فمما يذكر أن عرضها استمر ٦٠ حفلة، وكان هذا أمرا غير مألوف فى ذلك الوقت[١]، وربما "٦٣" حفلة على مسرح "لنكلن انفيلدز"، وأعيد عرضها بالحفاوة نفسها فى الموسم التالي، كما غزت كبريات المدن الإنجليزية، وقدمت في "ويلز" و"اسكتلندا" و"أيرلندا"[٢].

١/٣/١ - ولا تكاد تختلف "الأوبرا بالاد" عن مثيلتها التى ظهرت فى ايطاليا فى التوقيت نفسه تقريبا، تحت اسم "الأوبرا بوف" أو الهزلية "Opera Buff"، بل ربما كانت الريادة لانجلترا- بعكس ما يقول "نيكول" أو "فارجاس" - إذا كان أول ما ظهر من أعمالها فى ايطاليا "الخادمة السيدة La serva pardons" التى قدمت عام ١٧٣٣ من وضع "جانارانتوينو فيدريكو Gannaranionio Federico"، وتلحين "جيوفانى باتستا برجوليزى Giovanni Battista Pergolesi"[٣]، فقد قدمت مسرحية "جون جاي" قبلها بخمسة أعوام. ومن المحتمل أن يكون النوع الإيطالي، قد تطور فعليا - فيما يذكر "راغب" - من التقليد الذى لجأ إليه فنانو الأوبرا الإيطالية فى مدينة "نابولي" مطالع القرن الثامن عشر حين ابتكروا "الانتر ميتزو" أو تلك الحشوة الموسيقية الخفيفة بين فصول الأوبرا الجادة، ليمنحوا المتفرجين فرصة لراحة الأعصاب، فإذا بهم أكثر استعدادا لتقبل الأحداث المأسوية والألحان المحزنة عند رفع الستار التالي، فيقول "وبالتدريج تحول هذا الفاصل الموسيقى إلى نوع أو شكل فنى مستقل قائم بذاته"[٤]. ولكن المؤكد، سواء فى انجلترا أو إيطاليا، أن جمهورا جديدا متغير الذائقة الجمالية، هو الذى فرض النوع الجديد فى انجلترا، أو تطوير الحشوة الموسيقية فى إيطاليا بحلول فنية مماثلة. ولكن لا

---

(١) انظر: د.رشاد رشدي- نظرية الدراما- مكتبة الأنجلو المصرية- ص١٠٢.

(٢) انظر: حسن عبد المقصود- م.س- ص١٥

(٣) نيكول، الارداليس- م.س- ص٢٠٦. وانظر: فارجاس، لويس- م.س- ص ١٥٠

(٤) د.نبيل راغب- دليل الناقد الفني- القاهرة- مكتبة غريب- ١٩٨١- ص١٧.

نستطيع - على أية حال - أن نعتبر خمس سنوات فارقا ذا بال فى حياة الشعوب والفنون يؤدى إلى تنازع ريادة النوع، فى السياق التاريخى نفسه، مع التسليم بأن فنانى إيطاليا هم الذين بذلوا محاولات ابتكار الأوبرا فى عصر النهضة.

١/ ٣/ ٢- وعلى أية حال فقد استطاعت "الأوبرا بوف" فى إيطاليا، على نحو ما فعلت "الأوبرا بالاد" فى انجلترا، أن تكون - فيما يقول "نيكول" - صورة بديلة للأوبرا الجادة، التى اتسمت بالسمو والجلال، فنافستها بقوة وقدمت عالما واقعيا يفيض مرحا وسخرية، كما يوحى الاسم نفسه، وقد حل فيه الفلاحون محل الأمراء والهزل مكان الجد[١]. وعلى هذا النحو تتأكد المرجعية الشعبية لمادة الدراما، سواء بإبدال الفلاحين بالأمراء، أو بإحياء الحكايات "البلادات" القديمة واستعادتها من هوامش العصور الوسطى إلى المتون، أو باستقائها مباشرة من الواقع المعاش، وأنماط الحياة فى القاع الاجتماعي. وفى هذا السياق نجد أن "أوبرا الشحاذ" انتزعت مادتها من حياة لندن السفلى، بما فيها من قطاع طرق ومحتالين ونساء المدينة، واستطاع الجمهور أن يتعرف فى مقصورة الحبس التى تكشف عنها العرض، صورة السجن في "نيوجيت"[٢]، فلم تعتمد على الأساطير الإغريقية أو أقاصيص القرون الوسطى الضاربة فى متاهات الخيال[٣].

١/ ٤/ ١- ولكن مثلما التقت "الأوبرا بالاد" فى انجلترا، بالأوبرا "بوف" فى إيطاليا، فى المصادر والرؤى، تعود وتلتقى مرة ثانية بالأوبرا كوميك "الأوبرا كوميك - Opera comique" التى ذاعت فى فرنسا وفى السياق التاريخى نفسه، لتصبح النظير الفني، ورحب بها أيضا الجمهور العادى من دون جمهور

---

(١) انظر: نيكول، الاردايس- م.س- ص٢٠٦.

(٢) انظر: جاس، آرين وفاينشتوك، هربرت- م.س- ص٥٤.

(٣) انظر: حين عبد المقصود- م.س- ص١٥

البلاط، الذى يزعم مكانة اجتماعية خاصة لنفسه، وتزاحم على المؤلفات المأسوية الموسومة بالرقى [١]، وبلغت جاذبية هذا النوع للجمهور الفرنسى درجة أن ألف له "جان جاك روسو" عمله "كاهن القرية" الذى قدمه سنة ١٧٥٣ [٢]، وهو جانب لا يدركه الكثيرون فى الفيلسوف الفرنسى الكبير.

(١) انظر:نيكول/ الارديس- م.س- ص٢٠٧.

(٢) انظر:د.نبيل راغب- م.س- ص١٧.

ب- آليات التهكم وخطاب التفكيك

٢/ ١/ ١- لقد بدت وظيفة نوع "الأوبرا بالاد"، وغيره من الأنواع المماثلة تحت أسماء مختلفة، مقتصرة على تسلية الطبقة البرجوازية الصاعدة والترفيه عنها، غير أنها امتدت إلى التنديد بالذوق الفنى للطبقة الأرستقراطية والسخرية منه، بالمحاكاة التهكمية لفن الأوبرا الذى استجابت له وأقبلت عليه. فقد عبث النوع بألحان الأوبرا الشهيرة، وقدم أشعارا هزلية أو ساخرة عليها، مما كان يقلب تأثيرها رأسا على عقب. والواقع أن هذا اللون من العبث الهازل يعرف بمصطلح "البرليسك/ Burlesque"، الذى يعنى المحاكاة التهكمية للأشكال والأنواع الأدبية أو الفنية. وفى هذا السياق تشير المراجع التى بين أيدينا إلى أن "أوبرا الشحاذ" قصدت- من بعض الوجوه- التهكم بالأوبرا الإيطالية العظيمة والجادة، التى تهافت عليها جمهور الأرستقراطية الإنجليزية آنئذ[(١)]، أو أنها تعتبر محاكاة ساخرة "Burlesque" للملحنات الجديدة المعاصرة لها[(٢)] أو كان الهدف العميق من وراءها- فيما يقول- ايفانز- نقل فن الأوبرا الراقى بأدواته وأساليبه البالغة السمو والفخامة إلى ضاحية "نيوجيت" الفقيرة[(٣)]. إلا أن التهكم على ذوق الطبقة الأرستقراطية الجمالي، لم يقتصر فى هذا النوع على الأوبرا وفقط، وامتد أيضا إلى القواعد الكلاسيكية التى تأسست عليها فنونها فى مجموعها، فمن بين أعمال "الأوبرا بوف" الإيطالية، ما تهكم على هذه

(١) هوايتنج، م.فرانك- م.س- ص٨٢

(٢) د.إبراهيم حمادة- معجم المصطلحات الدرامية- القاهرة - دار الشعب- ١٩٧١- ص٢٦١. وانظر: د.نبيل راغب - م.س- ص١٧، وانظر: حسن عبد المقصود- م.س- ص١٥،١٦.

(٣) ايفانز، ايفور- موجز تاريخ الدراما الإنجليزية- ت: الشريف خاطر- الألف كتاب الثاني- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٩٩- ص١٧٩.

القواعد، على نحو ما فعل "جيام باتستا لورنزو" وزميله الموسيقار "جيوفانى بيزيللو "فى عرض "سقراط الموهوم" الذى قدماه سنة ١٧٧٥، من خلال الصورة الساخرة الممتعة فى الوقت نفسه لأحد المتحمسين للمذهب الكلاسيكى [١]. ومما يفسر وظيفة التهكم التى اضطلع بها النوع فى مجموع تجلياته على الأوبرا الإيطالية الجادة، ما يذكر من انه ظهر نتيجة للسأم الذى أصاب الجمهور من جراء التقاليد المتحجرة التى انتهت إليها تلك الأوبرا فأصبحت ترزح تحت عبء ثقيل من الرواسب القديمة المتوارثة[٢].

٢/١/٢- على أن "الأوبرا بالاد" ونحوها من أشكال النوع المماثلة، لم تعن فحسب بمحاكاة تهكمية لفن الأوبرا الأرستقراطية، أو بالسخرية من القواعد والقوانين الكلاسيكية، التى رزحت تحتها فنونها فترة طويلة من الزمن، ولكنها أيضا قرنت آليات التهكم نفسها برؤى جعلت الواقع السياسى ذا حضور ولو غير مباشر فيها، فتطرقت فى جرأة، واندفاع لم يكن يعرف حدودا يمكنه أن يتوقف عندها، إلى الرموز السياسية المعروفة، وقدمتها فى ألوان محاكاة تثير السخرية منها وتفكك خطابها المعلن. فجعبة الأهداف المضمرة فى نفوس الذين أبدعوا النوع مازالت مليئة، والسهام التى يمكن أن يطلقوها منها عديدة، وكل هذا استطاع التقنع فى البداية- على الأقل- بالروح الكرنفالية "Carnival mode" المشبعة بالمرح والغناء والرقص. فمما يذكر أن "جون جاى"- مثلا- كان هدفه المباشر في "أوبرا الشحاذ"، أن يسخر من رئيس الوزراء الشهير وقتئذ "روبرت والبول"، وقد تخفى وراء الحكاية المسلية عن قاطع الطريق "ماكهيث"، وعشيقتيه "بولى ولوسي"، والرفيقين "بتشوم- لوكيت"، فاتسم الشكل الدرامى الجديد بالجاذبية الثورية، وإن يكن بطريقة غير مباشرة

(١) انظر: نيكول، الارداديس- م.س- ص٢٠٦.
(٢) انظر: د. نبيل راغب- م.س- ص١٧.

أو مقصودة، فأمكنه عرض أفكاره بطريقة هجائية لاذعة، تتوقد بألوان الدعابة المحببة[١]، وربما لم يخف على أحد من المشاهدين- آنذاك- أن"لوكيت- بيتشم"يمثلان رئيس الوزراء وصهره وأحد وزرائه"اللورد تاونز هند"، الذى اضطر إثر ما نشب بينهما من خلاف، إلى أن يتخلى عن منصبه، ويعود إلى زراعة اللفت فى مزرعته.كما كانت الحياة السياسية والاجتماعية بالغة الانحلال والفساد، فاعتبرت الرشوة بمثابة السلطة الرابعة، وما صورة السجن وأساليب التجسس التى أوردها"جاي"، بالشيء المبالغ فيه كثيرا، وإن أضفى عليها صنوفا من الدعابة المحببة[٢].

٢/ ٢/ ١- ولا شك الأهداف الأيديولوجية التى تركزت فى الشكل الفنى وتخفت وراء مظهره الكرنفالى، أكبر من أن يتصدى لها كاتب واحد، وأدعى لأن تتنوع وتتعدد أساليب الأداء، وتدمج فى سياقها وجوها مختلفة، وإن تفاوت نصيبهم من النجاح.وكان بين هذه الوجوه"هنرى فيلدنج- Henry Fielding/ ١٧٣٥ -١٨١٢"الذى كتب فى النوع عديدا من الأعمال التى اعتمدت على المقطوعات الهزلية الساخرة بما فيها "من محاكاة هزلية- Farcical Burlesques"وحملات على الشخصيات السياسية، تتسم بالنقد والسخرية اللاذعة[٣].ولا شك أن جمهور الطبقة الوسطى استمتع بما فى أعمال نوع "الأوبرا بالاد" من الموسيقى والأغاني، وتذوق تكنيك"البرليسك"، الذى تهكم على الأوبرا وغيرها من فنون وآداب الأرستقراطية، واستمتع

-(١) انظر:ايفانز، ايفور- م.س- ص١٧٩.و:جاس، آرين وفاينشتوك، هربرت- م.س- ص ٥٤. وفارجاس لويس- م.س - ص١٤٢.

(٢) حسن عبد المقصود- م.س- ص١٦.

(٣) كتب"هنرى فيلدنج"مهزلة المؤلف"farce- 1730 The author's"و"مأساة المآسى أو تاريخ توم ثومب العظيم The tragedy of tragedies or The history of Tom Thumb the great- 1731"و" باسكين Basquin- 1736"، و"السجل التاريخي The historical register 1737 -": انظر:ايفانز، ايفور- م.س- ص ١٧٨، وانظر:نيكول، الارادايس- م.س- ص٢٠٧، وانظر: د.رشاد رشدي- نظرية الدراما- ص١٠٣.

بتكنيك"الباروديى / Parody"، الذى تهكم على الشخصيات السياسية البارزة ونحوها، لذلك مع التسليم بتفاوت حظوظ من ساروا على نهج"جاي"من النجاح، وأن أغلب أعمالهم- فيما قد يقال- اعتمد على المناظر الاستعراضية دون سمات مميزة، فلم يكتب لها الصمود طويلا[1]، إلا أنه يبدو من العسير الاتفاق مع"نيكول"فى قوله: إن الجمهور لم يستسغ- فى الوقت نفسه- المبادئ السياسية التى تضمنتها الأعمال فى عمق[2]، وإلا أمكن فصل المضمون عن الشكل الفنى فى هذه الأعمال، وكذا أمكن التذوق الانتقائى الذى ينتهى إلى تفتيت العمل، وبات الحديث المتواتر عن الرواج التجارى الذى أحرزه النوع ككل، مبتسرا ولا يكشف عن إمكانات البقاء.

٢/ ٢/ ٢- والحقيقة أن الوقائع المترددة فى أوراق"الأوبرا بالاد"، والتى يمكنها بدرجات متفاوتة- بطبيعة الحال- أن تمتد إلى أوراق التنويعة المماثلة من النوع نفسه فى سياقه التاريخي، تغنى بدلالتها المباشرة عن القراءة التحليلية التى تسفر بدورها- فى النهاية- عن الدلالات نفسها. فلو لم تحقق الرسائل السياسية المبثوثة فى تضاعيف الشكل الفني- عبر تقنيتي"البرليسك"و"البارودي"- أهدافها، وأمكن بالتبعية أن يستسيغها الجمهور ويستوعبها مع استيعابه الموسيقى والأغنيات الخفيفة، لما طال هذه الأعمال إجراء الحكومة بمحاولة وأدها وتجفيف منابعها وتحجيم أثرها، ما أمكن. فقد بادر"والبول"إلى إجراء الحصار وفرض الرقابة الصارمة على النشاط المسرحى المتنامي- ولاسيما فى المسارح الصغيرة- بعد أن ناله من التنافس بين"فيلدنج"و"جاى"، كثير من الرذاذ والسهام المتطايرة بنقده والتهكم عليه، واستطاع أن يضمن- من ناحية ثانية- موافقة البرلمان على قانون الترخيص الشهير الذى أصدره ١٧٣٧، بعد

(١) حسن عبد المقصود- م.س- ص١٨.

(٢) انظر: نيكول، الاردايس- م.س- ص٢٠٧، ٢٠٨. وانظر: فارجاس، لويس- م.س- ص١٤٢.

تسع سنوات تقريبا من النسج على منوال "أوبرا الشحاذ". وبحسب قانون الترخيص لم يكن مسموحا بعرض أى مسرحية، ما لم يوافق عليها "اللورد تشمبرلين" كبير أمناء القصر الملكى أو نائبه، واقتصرت- من ناحية أخرى- العروض الخالية من الغناء والموسيقي، على مسرحين فقط، هما مسرحا "درورى لين" و "كوفنت جاردن". فلم يمنع هذا القانون عرض "بوللى" الذى كتبه "جون جاي" فى العام نفسه فحسب، بل وجه طعنة نجلاء إلى الدراما الناشئة، وقضى- بالتبعية- على المسارح الصغيرة مثل "هاى ماركت" وملاعب "فندق لنكولن" التى قدمت تلك العروض الغنائية التى هاجمت الساسة ونالت منهم، وآوت- فى الوقت نفسه- الكتاب والفنانين الذين استقرت النظرة إليهم بوصفهم متهمين وأبقين خارج دائرة الاهتمام والرعاية[1]. ويقول "نيكول" نفسه وهو يستعرض- مع آخرين- قانون الترخيص المشار إليه وتأثيره: "إنه لولا هذا القانون لانطلقت: "أوبرا القصص الشعبى والمساخر السياسية، وأدت الجهود المبذولة فيها إلى شيء له قيمة[2]. لكن قانون الترخيص أدى إلى أن يولى "فيلدنج" وجهه عن المسرح فى اشمئزاز ليصبح واحدا من كبار الروائيين الإنجليز، بينما استمرت "الأوبرا بالاد" فى طريقها، وان افتقرت إلى الحماس[3]، واستطاع "جاى" أن ينشر مسرحيته المصادرة فيحقق أرباحا طائلة من ناحية، ويسيء للحكومة من ناحية ثانية، إلى أن أمكن عرضها علنيا فى١٧٧٧[4]، مما يؤكد أن فناني "الأوبرا بالاد" ظلوا يجترون ذكرياتهم فى الوسط الفنى عن خطاباتهم ورجع أصدائها التى استدعت إصدار قانون

---

(١) انظر: نيكول، الارداليس- م.س- ص ٢٠٨. وانظر: هوايتنج، م.فرانك- م.س- ص٨٢. وانظر: ايفانز، ايفور- م.س- ص ١٧٠،١٧١. وانظر: جاس، آرين وفاينشتوك، هربرت- م.س- ص٥٦. وانظر: فارجاس، لويس- م.س- ص١٤٢.

(٢) نيكول، الارداليس- م.س- ص٢٠٨.

(٣) نيكول، الارداليس- م.س- ص٢٠٨.

(٤) جاس، آرين وفاينشتوك، هربرت- م.س- ص٥٦. وانظر: فارجاس، لويس- م.س- ص١٤٢. و: حسن عبد المقصود- م.س- ٨.

الترخيص، على نحو يرجح نجاح خطاب التفكيك لمظاهر سياسية وبنى فكرية سائدة، حتى عادت المسرحية المصادرة إلى الضوء ثانية.

ت: مرونة الشكل وتحولاته.

٣- من الواضح أن فنانى البرجوازية امتصوا مع الوقت صدمة قانون الترخيص، وكشفوا عن نوع من المرونة وقدرة فى الوقت نفسه على التكيف مع الأوضاع القانونية التى تمخضت عنه، دون تخل عن أهدافهم، فكما أمكنهم تقديم عمل "جاي" المصادر، فى سبعينيات القرن نفسه، كذا أمكنهم تقديم "قهرمانة/ ١٧٧٥" بقلم "شريدان- Richard Brinsley Sheridan"، واتسمت بتصوير بارع للشخصيات ، والأغانى العذبة الجميلة والحوار الطلى الجذاب[١] ، وقد عرف "شريدان" بالكتابة التهكمية التى انتقدت خلق الطيبة المفرط السائد فى نوعي "الملهاة العاطفية" و"المأساة العائلية"[٢]. وقدموا فى الآونة نفسها أعمال "إيزاك بيكرستاف-Isaac Bickerstaff/1735-1812"، ومنها "الحب فى القرية" و"فتاة الطاحونة"[٣]. ويبدو أن هذه الأعمال قدمت فى ترافق مع انتشار نوع "البرليتة" فى الربع الأخير من القرن الثامن عشر، الذى كان تمثيلية فكاهية قصيرة تعتمد على الموسيقى والغناء [٤]، ويعد تحويرا ل"الأوبرا بالاد" واندفاعا فى مسارها النقدي، ولكن تحت اسم مختلف. وقد أمكن "صامويل فوت- Samuel Foote/1720- 1777" الذى كان ممثلا

---

(١) حسن عبد المقصود- م.س- ص١٨.

(٢) انظر: بحثى حول نظرية الكوميديا التهكمية.

(٣) د.رشاد رشدي- نظرية الدراما – ص١٠٢.

(٤) انظر: د.إبراهيم حمادة- م.س- ص٩٠. وأيضا: فارجاس، لويس- م.س- ص١٤٣،١٤٤. وانظر: نيكول، الارادايس- م.س- ص ٢٤٥، ١٨١.

هزليا، أن يحصل عام"١٧٦٦"على ترخيص بمسرح صيفى في"هاى ماركت"، ولكن تحت دعوة الناس إلى"كونشرتو موسيقى"، أو"مزيد من الصور"، مما سمح له بعرض هزلياته أو "البرليتة" بنجاح كبير. والراجح أن"فوت"قدم مثل"شريدان" ضربا من"البرليسك"على النوعين اللذين ازدهرا فى القرن الثامن عشر وحظيا بشعبية هائلة بين أبناء الطبقة البرجوازية بما يروجانه من درس أخلاقي، ومن أعماله"الخادمة الجميلة أو التقوى فى صحن القربان- The handsome Maid or Piety in Patens/1773" التى سخر فيها من الأخلاق، كما شاعت في"الملهاة الدامعة"والروايات التى جرت مجراها. ولعل جهود واحد مثل"فوت"أكدت إمكانة التحايل على قانون الترخيص بتغير بطاقة الدعاية على نفس البضاعة، وإنتاج طراز معدل منها، مما سمح بتقديم أعمال مصادرة، وتنويعات مماثلة عليها تتواءم فى الوقت نفسه مع تطور الطبقة المستهلكة، وقدرتها على احتمال النقد فتتجاوز نفسها وتمضى باتجاه هدفها.على أية حال فقد حاول آخرون أن يتبعوا أثر"فوت"فى كتابة الهزليات القصيرة، وإن يكن بنجاح أقل، وبينما توسم الناس فى نهاية القرن أن يكون"جورج كولمان الأصغر"خلفا لشريدان، إلا أن أعماله- وفق نيكول[1]- خدمت الاتجاه للميلودراما بأكثر مما دعمت القدرة على التندر.

---

(١) نيكول، الارديس- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢٥١.

مراجع بحث نظرية"الأوبرا بالاد"

١- د.إبراهيم حمادة- معجم المصطلحات الدرامية- القاهرة - دار الشعب- ١٩٧١.

٢- حسن عبد المقصود حسن- مقدمة(جون جاي- أوبرا الصعلوك)- من المسرح العالمي - الكويت- وزارة الإعلام- ع٦٣/ ديسمبر ١٩٧٤.

٣- د.رشاد رشدي- نظرية الدراما من أرسطو حتى الآن- مكتبة الأنجلو المصرية- ١٩٩٢.

٤- ناصر الحاني- المصطلح فى الأدب الغربي- بيروت- منشورات المكتبة العصرية- ١٩٦٨.

٥- د.نبيل راغب- دليل الناقد الفني- القاهرة- مكتبة غريب- ١٩٨١.

٦- نيكول، الارديايس- المسرحية العالمية/ ج٢- ت:د.محمود حامد شوكت- المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر- مكتبة الأنجلو- ب.ت.

٧- فارجاس، لويس- المرشد إلى فن المسرح/ الدراما- ت:أحمد سلامة محمد- الألف كتاب الثانية - الهيئة المصرية العامة للكتاب- ع٩/ ١٩٨٦.

٨- جاس، آرين وفاينشتوك، هربرت- من منظار الأوبرا- ت:محمد رشاد بدران- مكتبة الأنجلو المصرية- ١٩٦٢.

٩- هوايتنج، م.فرانك- المدخل إلى الفنون المسرحية- ت: كامل يوسف وآخرون- القاهرة- دار المعرفة- ١٩٧٠.

١٠- ايفانز، ايفور- موجز تاريخ الدراما الإنجليزية- ت:الشريف خاطر- الألف كتاب الثاني- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٩٩.

11-Taylor, John Russell- Dictionary of the theatre- New York- Penguin group- 3Th Edit- 1993.

الفهرس